„In der Strafkolonie“

Anmerkungen zu Franz Kafkas
Geschichts-, Kultur- und Religionsphilosophie

Boris Wandruszka

Stuttgart, Juni 2020

Inhaltsverzeichnis

I. Umkreisungen

1
Faszination und Abschreckung

Wie die seit Jahrzehnten nicht abreißende Flut von Arbeiten zu Person, Leben und Werk von Franz Kafka beweist,[1] gelingt es der „allmächtigen“ Zeit nicht, der Faszination dieses Autors ein Ende zu setzen. Einem ewig überspülten Felsen gleich erhebt sich sein Werk immer wieder neu aus den wütenden Fluten der Interpretationen und spricht: „Noch bin ich hier! Was ich in meinem Sagen und Schweigen zu geben habe, widersteht bis in alle Ewigkeit dem Tosen eures Erkenntnis- und Deutungstriebes.“[2]

Doch ist das nur die halbe Wahrheit, die um ihr Gegenteil ergänzt werden muss. Auch wenn eine große Anzahl von Literaturwissenschaftlern, Philosophen, Psychologen und Theologen von den unheimlich-heimlichen Fragmenten dieses Prager Juden nach wie vor gefesselt wird und oft ein Leben lang nicht davon loskommt,[3] so zeugen die Aussagen vieler, meist nicht wissenschaftlich orientierter Leser doch auch vom Gegenteil, von Verwirrung, Schrecken und Abscheu nämlich, die der „skurrile“ Dichter, der seltsame Strichmännchen auf seine Manuskripte kritzelte, bei ihnen auslöst. Diese Leser finden seine „Ungeziefer- und Schreckensgeschichten“ widerlich, absurd, düster, hoffnungslos und nihilistisch.

Wie aber kommt das? Was erklärt diesen Gegensatz, dessen Positionen sich gegenseitig aufzuheben scheinen, aber vielleicht gerade dadurch nicht nur besagte Verwirrung, sondern auch besagte Faszination erklären?

Es sind, betrachtet man die Sache genauer, viele Faktoren und Aspekte, die hier eine Rolle spielen. Ganz oben an stehen Rätselhaftigkeit und Geheimnistiefe der kafkaschen Parabeln und Gleichnisse selbst, die ihrer Enthüllung d`un seul coup große Widerstände entgegensetzen. Doch nicht weniger wirksam ist der in der allerklarsten und nüchternsten Sprache daherkommende „Über-Realismus“, der den kühl-enigmatischen Bildern des Surrealisten Salvador Dali gleicht und das Selbst- und Weltverständnis der Leser ins Wanken bringt. Hier waltet ein Ernst, der der Härte der Evangelien nahekommt und trotz aller Ironie und allen Humors, die ihm beigemischt sind, kein Ausweichen ins Nebenbei erlaubt. So etwas wie das „ominös-undurchschaubare“ Schicksal der alten Griechen, die Moira, scheint hier alles zu durchherrschen, ein Geschick, das diesmal aber nicht von außen als „zufälliges Missgeschick“ widerfährt, sondern aus den agierenden Figuren selbst wie unausweichlich aufsteigt und ihre „Außenwelt“ als Spiegelung ihres seltsam verstellt-entfremdeten Lebens wie eine Fata morgana ergleißen lässt. So spürt man z.B. in der berühmtesten von Kafkas Erzählungen, in der „Verwandlung“, wenn auch zunächst dunkel, dass ihre Hauptfigur Gregor Samsa aus ihrem Traum nicht zufällig erwacht und sich in einen Käfer verwandelt sieht, sondern diese „Ungeheuerlichkeit“ irgendwie „zu Recht“ erleidet. Ja, je weiter die Geschichte voranschreitet, meint man geradezu, dass diese furchtbare Existenzform dem tiefsten Daseinswunsch dieses Protagonisten entspricht, auch wenn er sich dessen nie ganz bewusstwird.

Ohne schon hier auf die vielen Eigenheiten dieser seltsamen Kunst einzugehen,[4] erweisen sich Entsetzen und Abscheu der Leser daher zunächst als spontane Schutz- und Abwehrreaktionen des

[1] Vgl. etwa die zwei großen neueren Biografien von Reiner Stach und Peter-André Alt.
[2] Vgl. Jochen Hörisch (1988), „Die Wut des Verstehens. Zur Kritik der Hermeneutik“, Frankfurt a.M. In seltener Prägnanz bringt Günter Blöcker (1957, 297-306) das „Mysterium Kafka“ auf den – trotzdem immer magisch-rätselhaft bleibenden – Punkt.
[3] So z.B. der Kafka-Kenner und -Liebhaber Klaus Wagenbach (1930-2020), der sein Leben diesem Ausnahmemenschen gewidmet hat.
[4] Die formal-gestalterische und schon dadurch bedeutungsanbahnende Seite von Kafkas Erzählstil haben in besonderer Weise Fritz Martini (1984) und Martin Walser (1997) bzw. allgemein die strukturalistischen Literaturtheoretiker herausgearbeitet. Zu den Letzteren vgl. z.B. Michael Scheffel (2002), „Das Urteil – Eine Erzählung ohne „geraden, zusammenhängenden, verfolgbaren Sinn“?“, in: „Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie“, Reclam, Stuttgart, 59-77.

vordergründigen Welt-Ichs, das sich dunkel mit (s)einen tieferen Wahrheiten konfrontiert fühlt, die es nicht wahrhaben will. Wenn Kafka irgendetwas wie fast unerbittlich offenlegt, dann dies, dass wir nur selten das sind, was wir zu sein vermeinen, sondern viel eher dazu neigen, uns selbst zu betrügen, und glauben, über uns selbst voll und ganz Bescheid zu wissen. Im Falle Kafkas verkehrt sich das griechische „Erkenne dich selbst!" in sein Gegenteil und lautet: „Erkenne, dass du dich nie erkennen kannst!" Und was für das Individuum gilt, ausgeführt etwa im „Urteil" und in der „Verwandlung", in der „Strafkolonie" und im „Prozess", gilt auch für die größeren Daseinsgebilde, für die Familie, das Dorf, die Stadt, die Gesellschaft, den Staat, die Erde, die Menschheit und am Ende für die ganze Weltgeschichte gar, von der er sagt, es scheine so, als komme sie am entscheidenden Punkt keinen Millimeter weiter voran. Im Bild des „stehenden Sturmlaufes" (Tagebuch 20.11.1911), dieses „Ansturms gegen die letzte irdische Grenze", hat Kafka diese „Urimpression" des Daseins auf den Punkt gebracht. Je mehr er daher in seiner Kunst fortschreitet, desto weiter schlägt er den Zirkel seiner Gleichniskunst und findet überall Ungesichertheit und Bangen, Unruhe und Unzufriedenheit, überall die Ungeduld, die Unduldsamkeit und den Kampf, das Ungenügen und das Leid, die Lust am Leid und die Anmaßung, das beschädigte Paradies und das zweifelhafte Paradies, das wie die Sirene stets von irgendwoher lockt und mit Vernichtung droht. Am Ende bleibt in seiner Kunst oft, auch wenn keineswegs immer, das „Unerklärliche", das sich einer jeden Deutung entzieht.[5] Hier liegt wahrscheinlich auch einer der vielen Gründe, warum Kafka nicht wenige seiner Produktionen unabgeschlossen ließ, allen voran „Das Schloss", obwohl er stets um überzeugende Abschlüsse gerungen und gewiss in vielen Fällen auch überzeugende Abschlüsse gefunden hat. Im Fall der „Strafkolonie", die uns hier beschäftigen wird, gelang es ihm allerdings nicht, trotz mehrerer Anläufe seine Unzufriedenheit mit dem Schluss der Erzählung aufzulösen. Einen Grund, der dies erklären könnte, werde ich am Ende zu geben versuchen.

Nicht zuletzt fasziniert dieses Werk, das der Moderne ihr schillerndstes Gesicht gegeben hat – Peter von Matt (1995, 305) spricht von der „Bibel des 20. Jahrhunderts" – und sich in mancher Hinsicht als das literarische Pendant zu Sigmund Freuds Werk erweisen lässt (ohne allerdings in dessen naturalistischer Triebpsychologie aufzugehen),[6] weil es den ewig rätselsüchtigen, sinnierenden und findegierigen Geist wie selten herausfordert.[7] Wohl ein jeder, der sich auf Kafkas Geschichten einlässt, spürt, hier passiert mehr, als auf Anhieb zu fassen ist, und also fühlt sich mancher Leser wie ein Entdeckungsreisender, der im Dschungel auf eine unbekannte Tempelstadt gestoßen ist und nun mit seiner Erkenntnis die Menschheit beglücken will. Kafka verführt mit seiner Chiffrierungskunst zu einem ungeheuren „Narzissmus" und sirrt wie die Sirene: „Komm nur, du genau bist es, der das Rätsel des Daseins lösen wird! Für dich habe ich geschrieben, hier ist die Türe, gehe nur hindurch, du Einziger! Erlöse uns!" Vielleicht schrecken deswegen so viele vor diesem süß-bitteren Sirenengesang zurück, weil sie ahnen, dass sie auf der anderen Seite gnadenlos von Wirrnis und Abgründigkeit verschlungen werden. Doch auch da lehrt Kafka: Verschlungen werden nur die, welche von Zweifel und Angst umgetrieben werden und immer von woanders her Rat und Weisung erhoffen.[8] Wer dagegen wie ein Kind hindurchgeht, frei, selbstbewusst und heiter, vertrauensvoll und zuversichtlich, der wird seinen Stern aufgehen sehen. Aber wer ist schon frei von Angst und Selbstzweifel? Kafka ist kein Defätist, seine Güte gewährt den Protagonisten seiner Erzählungen meist doch, wenn auch im

[5] In seiner „Prometheus-Sage" resümiert Kafka: „Bliebe das unerklärliche Felsengebirge. Die Sage versucht das Unerklärliche zu erklären. Da sie aus einem Wahrheitsgrund kommt, muss sie wieder im Unerklärlichen enden."

[6] Ähnlich Thomas Anz (2002, 137): „Kafka erscheint dann gleichsam als kongenialer Zeitgenosse Freuds." Schöne und durchaus tiefe seelisch-geistige Parallelen findet auch Wolfgang Martynkewicz (2019), „1920. Am Nullpunkt des Sinns", aufbau, Berlin, 188f., 191-196, 199-203, die er fruchtbar auch mit den Entdeckungen Sabina Spielreins in Verbindung bringt (Destruktivität in der Sexualität, Verdrängung aus Angst, Ekel, Todestrieb, Lust am Schmerz usw.).

[7] Wie selten sonst irgendwo finden wir in den Geschichten Kafkas die „Abwehrmechnismen" (besser: Selbstschutzmechanismen) der Verdrängung und Verleugnung, der Vermeidung und Flucht, der Projektion und projektiven Identifikation, der Abspaltung und der Selbsttäuschung, der Manipulation und Hinterlist, der Verschiebung und Verdichtung u.v.a.m. am Werk. Vgl. hierzu sehr akribisch Walter Sokel (1964), „Franz Kafka. Tragik und Ironie", Fischer, Frankfurt a.M.

[8] Vergleiche Kafkas kleine Parabel „Gibs auf!", in der der Protagonist von Anfang bis Ende nur außenorientiert bleibt und nicht auf seine Eigenzeit zu achten vermag, die ihm seine anders (!) gehende Uhr klar und deutlich anzeigt.

tragischen Untergang, den Einblick in das „Gesetz“, wo ein Glanz aufflackert, der nicht von dieser Welt ist: „Ziw“.[9]

[9] Mit diesem Wort, das „Glanz“ bedeutet und im kabbalistischen Hauptbuch „Sohar“ bzw. überhaupt in der jüdischen Mystik eine große Rolle spielt, endet das Gedicht „Nah im Aortenbogen“ von Paul Celan (GW Bd. 3, 202, Frankfurt a.M., 1983).

2
Vorreflexive Selbstobjektivierung und reflexive Überwachung

Stets redet der Schriftsteller, so objektiv er auch immer einer zu verhandelnden Sache dienen mag, von sich selbst; gewiss nicht nur von sich selbst, aber doch auch von sich selbst, wenigstens nebenbei, er kann das nicht verhindern, selbst wenn er der Autor bloß eines Fachbuches für Mathematik wäre. Nicht anders verhält es sich mit dem Leser: Er mag lesen, was er will, er liest doch mit seinen Augen, mit seinen Erwartungen, Voreinstellungen, Wünschen, Hoffnungen und Befürchtungen. So auch im Falle von Kafkas Texten, die sich dem Leser, wie es Heinz Politzer (1965, 43) treffend formuliert hat, gleichsam als „Rorschach-Test" anbieten. Wenn darum Menschen, von Kafkas Geschichten angewidert zurückschaudernd, nur die allererste Oberfläche seiner Prosa zum Maßstab nehmen, offenbaren sie ihre Angst vor der Tiefe und vermeiden die Berührung mit seinem Humor, seiner Ironie und Tragik, seiner Philosophie und Spiritualität, seiner Rätselhaftigkeit und Skurrilität; sie wollen nicht bittere Medizin, sondern süßen Brei. Als Kafka einmal „In der Strafkolonie" öffentlich in München vorlas, geschah genau dies: Einigen Leuten wurde übel und sie liefen davon. Man kann aber beides, Schaudern und Genießen, Weinen und Lachen, Staunen und Erkennen, wobei in unseren spontanen Reaktionen oft mehr Wahrheit als in den elaboriertesten Gedanken liegt. Es lohnt sich im Falle Kafkas, auf die Einheit von Werk, Autor, Leser und geschichtlicher Situation zu achten, es waltet hier oft eine vorgängige, vorreflexive Einheit.

Wer tiefer in diese verstörend-zauberische Welt eindringt, wird feststellen, dass Kafka um dieses Irritationspotential seiner Kunst genau weiß und damit gerne und oft spielt. Was ihn selbst betrifft, scheint er sich im Schreibprozess nicht selten in eine Art Trance- oder Traumzustand[10] hineingeschrieben zu haben – er arbeitete meist nachts! –, der ihm erlaubte, sein Unbewusstes an der Gestaltung der Geschichten mitwirken zu lassen, und zwar, seltsamerweise, hochbewusst wie in einem luziden Klartraum. Wünsche, Ängste, Zwänge und Phantasien, die den Protagonisten der Erzählungen und Romane und nicht selten auch dem Autor unbewusst sind, wirken so am Romangeschehen direkt bild- und handlungsschaffend mit – es ist, als ginge Kafka bei seinem Schreiben über einen gläsernen Boden und beteiligte die „Gespenster", wie er selbst einmal sagt, an seinem Schaffen.[11] Diese poetische Somnambulie bedingt, dass er sich meistens nicht als allwissenden auktorialen Erzähler über das Erzählgeschehen stellt, der beliebig in das Innerste der Figuren schaut und sich dort wie ein Dompteur geriert, sondern – gleichsam in tiefem Respekt vor dem Protagonisten und seiner inneren Selbstverborgenheit – dessen Perspektive sprechen lässt.[12] Während jene „souveräne" Erzählhaltung dem klassischen Roman und seinem weitgehend ungebrochenen Weltbild entspricht, in dem noch gewissermaßen der allwissende Gott der monotheistischen Religionen herrscht, entspricht Kafkas Erzählhaltung einem „Geist", der zurücktritt und dient und so eigentlich dem Gottesknecht ähnelt, der sich schlagen lässt und die Füße der Außenseiter wäscht. Diese zwar nicht durchgängige, aber meist hineinspielende Selbsteinklammerung des textimmanenten Erzählers erzeugt eine seltsame Unmittelbarkeit und Betroffenheit im Leser, der so dem Widerfahrnischarakter des Geschehens ausgesetzt wird und das rätselhaft-bedrängende Schicksal der Protagonisten erleidet, als wäre es sein eigenes.

Was Kafka hier inszeniert, ist ein interaktiv-intersubjektives Gabe-und-Nahme-Geschehen, das die Psychoanalyse Übertragung und Gegenübertragung nennt, die man auch als Gedanken-, Gefühls- und Handlungsobjektivation umschreiben kann, in der sich die Eigenwelt des Protagonisten undurchschaut in das Andere der Welt hineinlegt, exemplarisch etwa im Falle von Josef K. im Prozessroman, der, an

---

[10] Vgl. Peter von Matt (1995, 305) und Franz Kafka (an Robert Klopstock, Juni 1921): „Für mich sind solche Schilderungen im geheimen ein Spiel."

[11] Vgl. Boris Wandruszka (2008), „Der Traum und sein Ursprung. Eine neue Anthropologie des Unbewussten", Alber, Freiburg i.B.

[12] Auf diese Besonderheit der kafkaschen Erzählperspektive hatte als erster Friedrich Beißner (1952) hingewiesen, wenn auch gewiss einseitig und überspitzt. Es ist längst nachgewiesen, dass Kafka mit der Erzählperspektive viel lockerer und variantenreicher umging. Vgl. dazu Ritchie Robertson (2003), „Der Proceß", in: „Interpretationen. Franz Kafka, Romane und Erzählungen", Michael Müller (Hrsg.), Reclam, Stuttgart, 98-145.

vielen Stellen fast schon überdeutlich, die abgewehrte und entfremdete Wahrheit des Protagonisten im Erzählvorgang verobjektiviert und widerspiegelt.[13] Diese „Projektion“, dem „Entwurf“ Heideggers durchaus verwandt, findet auf verschiedenen Ebenen statt, zunächst zwischen den Figuren innerhalb der Erzählung selbst, dann zwischen dem Autor und seinen Figuren und schließlich zwischen dem Leser und der Geschichte. Was der Protagonist daher in seiner Geschichte erfährt und erleidet, was er ist, fühlt und denkt, begehrt und will, fürchtet und hasst, tut und lässt, all das setzt sich bei Kafka wie magisch-unmittelbar in Raum und Zeit, Bild und Geste, Beziehung und Handlung um, auch wenn der Zusammenhang nicht gleich, wie übrigens im Traum auch, transparent wird. Zwar findet sich Gregor Samsa wie aus dem Nichts als Käfer vor, doch gerade auf diese Weise schafft er es, sich vom verhassten Beruf – und vom (im Übrigen unredlichen) Sippenzwang, allein die Familie ernähren zu müssen – zu befreien und wie ein Kleinkind rund um die Uhr von seinen Angehörigen versorgt zu werden. So sehr er aber naiverweise mit dem Verständnis und Mitgefühl seiner Mitwelt rechnet, so kommt es doch ganz anders: Die Familie wehrt sich und stößt ihn verständnislos aus, weg in sein Zimmer, wo er sich, in Schmutz und Elend begraben, wehmütig und seltsam dankbar dem Tod ergibt. Mit seiner Insektenerscheinung zwingt er so zwar seine Umwelt kurzfristig zu einer völligen Umstürzung der Verhältnisse – Sigmund Freud sprach in solchen Fällen vom sekundären Krankheitsgewinn, der aus Leiden unbewusst, aber gezielt Vorteile schöpft –, doch bereitet er sich dabei selbst den Untergang. Um all dies weiß Gregor nicht, er tut es nur, er „agiert“, gesteuert von unbewussten Wünschen und Ängsten. Würde dies nun von einem souveränen Autor erzählt, ginge die Unerbittlichkeit des unbewussten Verhaltens verloren; sie wäre vom „göttlichen Auge“ kontrolliert. Genau dies vermeidet Kafka, der personale christliche oder jüdische Gott als Symbol der Allwissenheit ist gleichsam in das vorgeschichtliche anonyme Schicksal zurückverwandelt, das nicht in einen Dialog eintritt, sondern überwältigt,[14] hier dem Jungschen „kollektiven Unbewussten“ und seinen Archetypen weit ähnlicher. Nicht anders verhält es sich bekanntlich im psychotherapeutischen Geschehen von Übertragung und Gegenübertragung, das erst durch die retardierende Reflexion die unbewussten Regungen sowohl des Klienten als auch des Therapeuten ins Bewusstsein hebt und so dem Verständnis und der Durcharbeitung zuführt.[15] Vorher wirken sie einfach, eben unerbittlich, im Leben wie in der Therapie und erzeugen Verwirrung, Konflikte, Missverständnisse und viele leidvolle Tragödien. Auf neurobiologischer Ebene spricht man wissenschaftlich-nüchtern vom „impliziten Gedächtnis“ bzw. vom „impliziten Verhalten“, das unser Tagesbewusstsein zwar trägt, nährt, führt, aber auch verzerrt, manipuliert und drangsaliert. Dieses macht vielleicht 10-20%, jenes 80-90% unserer Lebensgestaltung aus, übertroffen nur noch vom Traum, in dem 100% auf das Konto der unbewusst-magischen Seelengestaltung geht.[16] Insofern schafft Kafka mit seiner Traumwelt einen Kosmos menschlicher Universalien, die aller Selbstreflexion und -vergewisserung vorausgehen – und zumeist auch nachfolgen! Unser Bewusstseinslicht schwimmt eben auf einem Meer der Dunkelheit, aus dessen Tiefe jederzeit die Monstrositäten der Existenz emporsteigen können. Oder, wie Francesco Goya eine seiner Zeichnungen betitelte: „El sueño de la razón produce monstruos“.

Und trotzdem, auch Kafka predigt keineswegs die Überflüssigkeit, Hilflosigkeit oder Unwichtigkeit des reflexiven Tagesbewusstseins, im Gegenteil analysiert er selbst bzw. sein Stellvertreter wie z.B. der Geistliche im „Prozess“ die Geschehnisse und will nicht nur das Unbewusste anregen, sondern auch die Bewusstwerdung provozieren. Spätestens seine Erzählungen „Die Verwandlung“, „In der Strafkolonie“ und die Parabeln beweisen den offensichtlichen Gleichnischarakter seiner Kunst, in der sich ein sinnlich-anschaulicher Bildsinn und ein un- oder übersinnliches Sinnbild, also Vorreflexives und Reflexives, Intuitives und Diskursives, allerdings vielfach gebrochen, innigst durchdringen und gegenseitig wie zu einem Gesamtorganismus formieren. Zwar spricht seine Kunst stets für sich und ist durchaus selbständig, bedarf also keineswegs notwendig der biographischen oder sonstigen außerkünstlerischen, etwa psychologischen, soziologischen, strukturalistischen usw. Deutungen, um

[13] Vgl. Ritchie Robertson (2003), der das Projektionsgeschehen von Josef K. genauestens darlegt.
[14] Vgl. Walter Benjamin (2015, 5).
[15] Hierin ist die Scheu der Dichter wie Rilke und Kafka begründet, sich einer psychoanalytischen Therapie zu unterziehen.
[16] Zum Faszinosum des Traums als einer magischen Fesselung des Bewusstseins vgl. Jean-Paul Sartre (1994, 254-279).

„verstanden“ und genossen zu werden, doch kann niemand ernsthaft bestreiten, dass sich diese Kunst im Vordergründigen nicht erschöpft, vielmehr weit darüber hinausgeht und Grundmenschliches, ja auch Übermenschliches und „Transzendentes“ zum Ausdruck bringt. „In der Strafkolonie“ etwa werden die erschreckend inhumanen Kulturstufen und -epochen der Menschheit dargestellt; im „Schloss“ die unduldsame Sehnsucht eines entwurzelten und orientierungslosen Menschen gezeigt, der dazugehören möchte, aber seinen Platz in der Welt nicht findet bzw. nicht erhält; und „Die kaiserliche Botschaft“ handelt gar von der „schlechten Unendlichkeit“ (Hegel), die nie durchmessen werden kann und vom letzten bergenden Grund des Seins, dessen Schimmer wir manchmal doch zu sehen meinen und der sich in unserer Wehmut spiegelt, hoffnungslos getrennt hält. Wie alle große Kunst hat auch die Kafkas einen „doppelten Boden“ und ist Scherz und Chiffre, Slapstick und Gleichnis, Rätsel (jüdisch Maschal) und Parabel, Metapher und Symbol zugleich, daher ihre Hintergründigkeit und Tiefe, ihre Unergründlichkeit und Vielschichtigkeit, ihre Schönheit und Lebensfülle, ihre Paradoxie und scheinbare Absurdität. Aber in Wahrheit ist Kafkas Kunst nie völlig sinnlos, sondern viel eher voller Sinntiefe, die aufgrund von Vielsinnigkeit und Sinnverwicklung allerdings sinnlos erscheint.[17] Kafka will uns durch sein Vexierspiel nicht zeigen, dass Welt und Leben total sinnlos sind, sondern will uns dazu nötigen, es uns mit der Sinnbestimmung nicht zu leicht zu machen. Die vielen Interpretationen, die etwa seine Erzählung „Das Urteil“ erfahren hat, belegen diesen Umstand.[18] Erst die persönliche Denk- und Wertewelt des Lesers, zusammen mit seiner Problemlage, entscheidet, welche Deutung aus der Fülle der Möglichkeiten ausgewählt wird und noch einen Funken Hoffnung enthält oder nicht. Dass, so gesehen, falsche Deutungen kaum möglich sind, im Gegenteil jede, wenn sie sich um Texttreue bemüht, einigermaßen konsistent ist und zur Horizonterweiterung des Lesers beiträgt, richtig sein kann, liegt auf der Hand. Ein Streit um Deutungshoheit verrät daher nur, was Kafka – gestaltet in den Schicksalen seiner vor allem männlichen Protagonisten – allenthalben in dieser Welt am Werk sah: den mörderischen Machtkampf, der alles zu zerstören droht und letztlich sich selbst zum Verschwinden bringt: Am Ende von Kafkas paradigmatischer „Lieblingsgeschichte“ „Das Urteil“ begeht Sohn Bendemann Selbstmord, sein verurteilender Vater fällt tot um und der „Freund“ in der Fremde, um den sich ein mörderischer Machtkampf entsponnen hatte, siecht unheilbar krank dahin. Nichtsdestotrotz gibt es die Alternative, auch bei Kafka, und er wusste sie zu gestalten, etwa im Affenmenschen vor der Akademie, in Karl Rossmann und vielleicht auch in Josefine, der Sängerin der Mäuse.

[17] Nicht einmal Albert Camus (1974, 102-112), der Philosoph des Absurden, zählt Kafkas Schaffen unter die „absurde Kunst“, da er darin immer noch einen Funken der Hoffnung klimmen sieht. M.E. ist aber auch diese Hoffnung mehr als zweifelhaft, ambivalent und brüchig, was dadurch bestätigt wird, dass von den großen Werken Kafkas nur das Frühwerk „Amerika“, wenn auch nicht gerade hoffnungsvoll, so doch immerhin „hoffnungsoffen“ in ein überwältigendes Bildgeschehen ausschwingt.

[18] Vgl. „Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen“ (2002), Reclam, Stuttgart. Die Selbsttötung Georg Bendemanns am Schluss von „Das Urteil“ kann z.B. als Tragödie verstanden werden, in der das „falsche Selbst“ eines anmaßenden Sohnes – klassisch tragisch – entlarvt und verurteilt wird, um bei Strafe des Ertrinkens wieder in den Fluss der Familie und Generationen, in dieses große Leben, aufgenommen zu werden, wobei das „Urteil“ zugleich magisch gefällt und magisch vollzogen wird; oder es kann als regressive Sehnsucht eines unreifen Sohnes zurück in das „mütterliche“ oder gar vorhuman-bewusstlose Element verstanden werden, der sich dem Lebenskampf und der Verantwortungsübernahme entzieht statt mutig den im Leben unumgänglichen „Vatermord“ zu begehen; oder, wie Peter von Matt (1995, 275-281) es sieht, als Gleichnis einer (gescheiterten?) Initiation; oder „einfach“ als schwere und tiefgehende Beziehungs- und Kommunikationsstörung einer spätbürgerlichen Familie, in der Verwirrung, Missverständnis, Machtmissbrauch und Unreife über alle Bereitschaft des „Leben und Lebenlassen“ dominieren.

3
Die Vielfalt der Deutungsdimensionen

Schon allein die unüberschaubare Zahl an Deutungen beweist, dass es mit einer einzigen Interpretation von Kafkas Werken nicht getan ist. Zwar teile ich die Ansicht Theodor W. Adornos (1976, 304) nicht, dass es keinen Schlüssel gebe, um Kafkas rätselhafte Türen aufzuschließen; doch bestimmt gibt es nicht nur einen, sondern eher viel zu viele Schlüssel, was die in der Tat oft schwierige Zuordnung von Schlüssel und Schloss bedingt und mannigfaltigen Verwechslungen Vorschub leistet.[19] In manchen Fällen allerdings legt Kafka selbst im Sinne des „Prinzips der unendlichen Progression“[20] nahe, dass zum Wesen und Dasein des Menschen die endlose, nie abschließbare Interpretation gehöre, wie er sie vom jüdischen Talmud, dem endlosen Kommentar zur Thora als dem „Gesetz“ des Daseins, und von den chassidisch-kabbalistischen Geschichten her kannte und wie sie im Gespräch zwischen Josef K. und dem Gefängnisgeistlichen vorgeführt wird.[21] Das aber bedeutet, dass viele Türen bzw. Türschlösser nie werden auffindbar sein, selbst dann, wenn sie offen stehen.

Doch zuvor muss grundsätzlich gefragt werden, ob überhaupt jemals eine Interpretation, die doch immer von außen kommt und einen „fremden“ Maßstab anlegt, den der Künstler vielleicht gar nicht teilt, rechtens ist und nicht apriori am Sinn des Kunstwerks vorbeigeht? Das ist kein geringes Problem, da es ein Lesen ohne alle Interpretation nicht geben kann bzw. schon das schlichteste Lesen eines Textes wenigstens vorbewusst deutet und seine Verstehensschemata in den Text hineinträgt. Immerhin wagen viele Künstler zuweilen selbst eine Deutung, so auch Kafka, der z.B. die Erzählung „Das Urteil“ in seinen Tagebüchern bespricht und ausdeutet. Das zeigt zum wenigsten, dass auch er seine „Kinder“ verstehen will und nicht einfach bewusstlos drauflos schreibt. Aber können diese Auslassungen als Referenz dienen? Nun, bestimmt darf und soll man sie ernst nehmen (auch wenn es scheint, dass Kafka manchmal bewusst falsche Fährten legt), aber sie können genauso vorurteilsbehaftet, ja bewusst oder unbewusst manipuliert sein wie jede andere Deutung, zumal die meisten Künstler (wie wir alle) bezüglich ihrer Eigen- und Tiefenwelt befangen sind und wichtige Sinnschichten ihres Lebens in ihre Werke unkontrolliert eingehen lassen müssen. Darum gilt: Auch was der Künstler über sein eigenes Werk sagt, muss an diesem selbst geprüft werden, und lässt sich seine Deutung mit dem Text nicht zur Deckung bringen, muss sie hinterfragt werden.

Damit berühren wir das eigentliche Verstehens- und Deutungskriterium: Es ist das Werk und seine manifeste bzw. latente Sinnstruktur selbst.[22] Aber was heißt das genau? Ein gutes Kunstwerk schafft gewiss eine Eigenwelt mit seiner einzigartigen Eigengesetzlichkeit, die zwar zweifellos aus der realen Welt und den Erfahrungen des Künstlers schöpft, doch diese nicht einfach eins zu eins übernimmt, sondern nach seinen inneren Gesetzen und gemäß seiner entelechialen Potenz gestaltet und oft weitreichend umbildet. In Kafkas Schöpfungen z.B. kommen immer wieder offen oder verdeckt Familienschicksale vor, und nicht selten ähneln sie nachweisbar seiner eigenen Familientragödie. Doch identisch sind sie damit nicht, weswegen sein eigenes Familienschicksal nicht als Maßstab dienen kann, um ein Verständnis oder eine Deutung zu legitimieren. „Die Verwandlung“, in der es um nichts als um eine Familie und ihr Schicksal geht, ist durchaus in ihrer Dynamik aus sich selbst heraus verständlich, auch wenn Kafka sicherlich Teile der eigenen Familie zur Vorlage genommen hat, etwa seine familiäre Außenseiterrolle. Aber das Kunstwerk ist nicht per se dazu da, die psychosoziale Realität des Autors zu verstehen und zu bewältigen, wiewohl diese therapeutische Funktion gewiss oft vorkommt, so bekanntlich im Falle von Goethes „Werther“, sondern, und gerade bei Kafka ist es so,

---

[19] Hulda Göhler (1982, 9-14) unterscheidet ebenfalls mehrere Schlüsselformen, die in zeichenhafter Weise Andeutungen machen und durchaus echte Sinnrichtungen angeben. Keineswegs sei, wie Martin Walser (1961, 88) meint, „Kafkas Werk eigentliche Sinnlosigkeit“.
[20] Vgl. Ludo Verbeeck (2007), „Schloss-Geschichten. Zu Kafkas drittem Romanplan. Eine Diskussion“, Edition Isele, Eggingen, S. 41.
[21] Im Falle der Türhüterparabel „Vor dem Gesetz“ scheint mir, dass Kafka mit den Auslegungen, die der Geistliche gibt, „listig“ von der naheliegenden Lösung wegführt, die darin bestünde, dass „der Mann vom Lande“ nicht auf die Erlaubnis einzutreten wartet, sondern mit freiem, vertrauensvollem und mutigem Entschluss hineingeht und sich nimmt, was ihm nicht nur zusteht, sondern wozu er berufen ist, darauf vertrauend, dass ihm mit dieser Willenstat jene Kraft zuwachse, die er benötigt, um die nächsten Türhüter, d.h. die nächsten Herausforderungen und Schwellen des Lebens, zu meistern.
[22] Vgl. Günter Blöcker (1957, 298): „Die Wahrheit liegt allein beim Kunstwerk.“

dazu befähigt, die Zukunft des eigenen bzw. des kollektiven Lebens oder eine Möglichkeit desselben zu imaginieren. Gewiss ist die „Verwandlung“ eine der ergreifendsten und traurigsten Familiengeschichten, die die Weltliteratur je geschaffen hat, doch ihre künstlerische Größe erreicht sie dadurch, dass sie ihr Universum ganz autonom aufspannt, in dem jedes Detail auf das andere verweist und so sich gegenseitig erhellt und erläutert, verstellt und verdunkelt, verwirrt und bricht. Nichtsdestotrotz handelt es sich nicht um eine solipsistische Eigenbrötlerwelt, im Gegenteil bleibt sie durchaus bezogen auf die Leser und ihre Realwelten, aber nicht als wissenschaftlich neutrale Darstellung oder als Therapeutikum, sondern eher als plastische Universalie, die jeder Leser in seiner Weise in sich finden und weiterspinnen muss, so z.B. die Initialen einer sehr andeutungsreichen Widmung in der Erzählung „Das Urteil“.

Wie im Leben alle Menschen so neigen auch die Fachleute dazu, ihr eigenes Gebiet zum Maßstab aller Dinge zu nehmen. Als ich Medizin studierte, hielten die meisten Professoren jeweils ihr Fach, auch z.B. die Physiker und Chemiker, für das wichtigste und unverzichtbarste in der Gesamtausbildung zum Arzt, eine typische Betriebsblindheit. Damit wird man einem Kunstwerk selten gerecht, da es zumeist auf vielen Ebenen gleichzeitig spielt. Kafkas Werke beweisen dies nachdrücklich, da es nahezu alle Dimensionen der Existenz integriert: die physisch-leibliche, die individualpsychologische, die familienpsychologische, die kulturpsychologische, die sozioökonomische, die machtpolitische, die geistig-ethische und die religiöse Ebene, manchmal direkt, manchmal indirekt, einerseits explizit, andererseits implizit. Gewiss stehen bei bestimmten Werken bestimmte Ebenen im Vordergrund, aber das schließt die anderen nicht aus, die immer berücksichtigt werden sollten. So dominiert zwar in der „Verwandlung“ die familiendynamische Ebene, doch bliebe sie völlig unverständlich, wenn nicht die gesellschaftliche und ökonomische Situation einer typisch spätbürgerlichen Familie, die darin mit verwoben ist, mitbedacht würde. Diese Familie mit ihrer desolaten Kommunikationsweise scheitert ja auch an den inhumanen Rahmenbedingungen ihrer Gesellschaft und Kultur, die hier in einer typisch bürgerlich-kapitalistischen Verfallsform erscheint.

Max Brod, der große Freund Kafkas, war es, der dessen Schöpfungen vornehmlich religiös ausdeutete. Das wird mittlerweile kritisch gesehen, da Kafka sicher kein klassisch oder orthodox religiöser Jude, aber auch kein Atheist oder bloßer Agnostiker war. So spricht er in einem Brief an Felice Bauer vom 16.9.16 vom „dunklen Komplex des allgemeinen Judentums, der so vielerlei Undurchdringliches enthält.“ Allerdings hielt er sich offen für das „große Geheimnis“ und ahnte vieles, ja gestaltete in seinen Erzählungen seine Ahnungen zuweilen auf eindrückliche Weise. Was er in jedem Fall stark vortrug, war seine Überzeugung vom „Transzendierungswesen“ des Menschen, also die Vorstellung, dass der Mensch in einem rein finit-endlichen Kosmos nicht zu fassen ist, sondern alle Grenzen zu überschreiten strebt und zumindest geistig, imaginativ und emotional auch überschreitet. In der Philosophie nennt man das die „potentialunendliche Dimension“, also das Endlose, Unabschließbare, im Endlichen nicht Beendbare, wie es Kafka paradigmatisch in der „Kaiserlichen Botschaft“ gestaltet hat und wie es sich im endlosen Kulturschaffen der Menschheit überhaupt unverstellt niederschlägt. Das Potentialunendliche bleibt dabei gar nicht nur in sich, sondern verweist aus sich selbst heraus auf das, allerdings menschlich nicht erreichbare Aktualunendliche, echt Zeitlose, Ewige, Transzendente, kann es aber immerhin anzielen und ahnen, wenn auch nie ergreifen. Umso authentischer ist es, wenn sich Kafka weigert, den kurz aufflackernden Glanz fassen und fixieren zu wollen, der „aus dem Nichts des Seins“ in das irdische Zwielicht hineinstrahlt. In dieser Hinsicht kommt Kafka dem „Philosophen der Schwebe“, Karl Jaspers, sehr nahe, der bekanntlich in Bezug auf die Zugriffe, die wir auf das „Umgreifend-Göttliche“ haben, von „Chiffren“ spricht, die nie ganz aufhellbar sind.[23]

[23] Vgl. Karl Jaspers (1973), „Einführung in die Philosophie“, Piper, München, 29-30. Diese Schwebe reicht bei Kafka bis in die Sprachstruktur hinein. Vgl. dazu Ritchie Robertson (2003, 128): „Die fiktive Welt des Proceß-Romans schwebt auf eine beunruhigende Weise zwischen Metonymie und Metapher.“ In der Spruchsammlung „Er“ sagt Kafka („Beschreibung eines Kampfes“, 1986, Fischer, Frankfurt a.M., 218): „… das Leben … als ein Nichts, als ein Traum, als ein Schweben …“

Zusätzlich spielt neben den Aspekten Transzendierung und Transzendenz bei Kafka die gnostisch-neuplatonisch-kabbalistische Tradition der „Zwischenwelten“ eine große Rolle, die sich in den verschachtelten Hierarchien, Bürokratien, Abstufungen, Vorhallen und Reichen seiner Bildwelten widerspiegelt.[24] Hier lagern zwischen dem Absolut-Einen, dem deus absconditus, und der schmutzigen und gottlosen Welt wie bei den späten Neuplatonikern schier unendlich viele emanative Abstufungen von „Äonen“, „Mächten“, „Astralwesen“, „Erdgeistern“, ja hier lagert die gesamte alttalmudische Mystik von den Himmelshallen, die weitergeben und vermitteln, prüfen und hüten, aber auch verführen, verwirren und aufhalten.[25] Die Türhüterparabel im „Prozess“ etwa thematisiert solch eine endlose Reihe von Türen und Hütern, die es zu überwinden gilt und die den armen Mann vom Lande so sehr erschreckt, dass er eingeschüchtert vor dem Eingang sitzen bleibt. Um seinen Lichtfunken zu finden, muss sich der Mensch aber durch diese Wirrnis hindurchkämpfen und bewähren – „der Mann vom Lande“, dieser jiddische Amhorez, der entmutigt abwartet und den Sprung ins Wagnis meidet, scheint im Sterben den Schein eines Funkens doch noch erahnen zu dürfen, schafft es aber in seiner „Unbildung“ und Verzagtheit nicht, ohne die im Grunde infantile Einholung einer Erlaubnis selbstbewusst „in das Gesetz“, das nur ihm bestimmt ist, einzutreten – er bleibt in einem passiven selbstquälerischen Quietismus stecken. So schwanken Kafkas Helden auffällig häufig zwischen passiver Resignation und verbissenem Kampf hin und her, ein Drittes ist selten, kommt aber vor, so im Falle von Karl Rossmann aus „Amerika“, der sein Selbst- und Lebensvertrauen nie verliert und trotz allerlei Rückschläge seinen Weg geht.

Darüber hinaus kann kein Zweifel sein, dass Kafka unentwegt mit religiösen Anspielungen, Bildern, Metaphern, Gleichnissen und Symbolen arbeitet, selbst dann, wenn die Erzählung keinen echt religiösen Plot vorweist. Wir werden sehen, dass genau dies in der „Strafkolonie“, allerdings in radikal-kritischer Form, der Fall ist. Kafka wusste, dass der Mensch ohne den Archetypus des Unzerstörbaren und des Paradieses, also des Gelungenen und Erfüllten, gleichgültig, ob es dies objektiv gibt oder nicht, als Mensch nicht bestehen kann.[26] Deshalb hat er es immer wieder gestaltet. Georg Bendemann versinkt in den „ewig beglückenden“ Fluten eines großen (Lebens-)Stromes; Gregor Samsas Familie macht am Ende einen „erlösenden“ Ausflug „ins Freie“; Josef K. sieht im Sterben ein mysteriös scheinendes Licht; Karl Rossmann reist durch eine „göttliche“ Landschaft; der Zuschauer in „Auf der Galerie“ weint vor erlösendem Schmerz (?) und K. darf vielleicht im Dorf unter dem Schloss bleiben und leben, endlich erkennend, was ihm schon am Beginn des Romans offen gesagt wird, dass nämlich das Dorf selbst bereits ein Teil des Schlosses und also ein Teil seiner Zugehörigkeit ist, der Heimat, der beginnenden Erlösung und Theosis, die er nicht mit Gewalt erobern kann, sondern als Gabe entgegennehmen muss. Daraus lässt sich nicht schließen, dass Kafka „gläubig“ war, ob jüdisch, christlich oder sonstwie, man kann aber sicher sagen, dass er die „religiöse Natur“ des Menschen ernst nahm, ja dass er sehr wohl erkannte, dass alle Not, Tragik und alles Leid der Welt ohne diese Dimension gar nicht erst, weil ohne diese Diskrepanz nicht spürbar, zustande käme. In Wahrheit ist sie eine conditio sine qua non menschlicher Existenz. Nicht von ungefähr finden wir daher eine ausgeprägte Pathodizee in seinem Werk, d.h. eine komplexe und komplizierte Lehre vom Leiden, die sich zweifellos aus eigenen leidvollen Erlebnissen speist, aber auch die vielen und großen Leiden der Menschheit aufgreift und widerspiegelt.

---

[24] Zur „Gnosis“ vgl. Norbert Brox (1989), zur „Kabbala“ vgl. Gershom Scholem (1967) und Hulda Göhler (1982, 40f.). Franz Kafka (M 255) selbst spricht in einem Brief an Milena Jesenská von „einer unabsehbaren Hierarchie der Instanzen, durch die die Dinge seines Lebens beurteilt und entschieden werden.“ Nachweislich kannte Kafka die Gnosis und die gnostischen Elemente der Kabbala, z.B. aus einem Buch „Gnosis“, das in seiner Bibliothek stand, aber auch aus dem Werk von Max Brod, das ihm genauestens vertraut war.

[25] Vgl. Karl Erich Grözinger (1987), „Himmlische Gerichte, Wiedergänger und Zwischenweltliche in der ostjüdischen Erzählung“, in Karl Erich Grözinger (Hrsg.), „Kafka und das Judentum“, Jüdischer Verlag bei athenäum, Frankfurt a.M., 93-112. Auf diesem Hintergrund gewinnt die Schmutzthematik in Kafkas Roman „Der Prozess“ ihre große Bedeutung, denn im Schmutz materialisiert und spiegelt sich die Schuldhaftigkeit der Welt, die bis ins „Gericht“, nach der Kabbala sogar bis in die Gottheit hinein eindringt und dort die innere göttliche Harmonie stört. Vgl. dazu Karl Erich Grözinger (2014, 225; 230: „So schmutzig die Schuld, so schmutzig das Gericht“). Wenn daher Josef K. in den Gerichtsakten pornografisches Material entdeckt, dann verkennt er die Lage, wenn er es den Richtern zuschreibt, wo es doch in Wahrheit seine eigene Geisteshaltung widerspiegelt.

[26] Vgl. in trefflichster Weise formuliert von Peter von Matt (1995, 306f.).

4
Kafkas zweite Sprache

Viele Deutungswirren erledigen sich fast wie von selbst, wenn man die Bilderwelt Kafkas wie einen Traum oder eine vorbewusste Geste auf sich wirken lässt und jenes Spürorgan entwickelt, das die zweite, „tiefere" Sprache, die in der ersten untergründig glimmt, erlauscht.[27] Wer nur den manifesten Vordergrund gelten lässt, der bleibt notwendig im Schauerlichen und Wirren stecken und erkennt nicht den feinen Humor, die fast immer mitschwingende Ironie, nicht die Lust Kafkas am Vexierspiel und schlussendlich auch seinen tiefen geistigen Ernst nicht.[28] Nehmen wir etwa das Gespräch zwischen Josef K. und dem Maler Titorelli im 7. Kapitel des „Prozesses", das ständig von kleinen lachenden Mädchen[29] unterbrochen wird und in dem das Wesen des Gerichts von Kafka in „eindeutigen Zweideutigkeiten" umschrieben wird. Wer bei soviel „Wink mit dem Zaunpfahl" dem „Faxenmacher"[30] Kafka noch auf den Leim geht, dem ist wahrlich nicht zu helfen. Aber überheben wir uns nicht, immerhin sind es „Geister" wie Adorno und Benjamin, Camus und Lukacs, die geblendet von ihrem eigenen kritischen Geist das „Gericht" nur oder vornehmlich sozialkritisch oder existenzialistisch lasen.[31] Da liegt Josef K. selbst, der Protagonist im „Prozess", schon richtiger, wenn er seine eigene Unwissenheit feststellt und gesteht, dass er „immer wieder gegen die Grundregel verstößt", die rät, aufmerksam auf jene oft nur unbedeutend erscheinenden Ereignisse, Gesten und Details zu achten, die im Gegensatz zur bewussten und oft manipulierten Wortsprache den Sinn der Geschehnisse verraten. So z.B., wenn der Maler Titorelli Josef K., der wieder einmal nicht bei der Sache ist, darauf hinweist, dass die beiden Bäume auf dem Gemälde „Heidelandschaft", das K. von ihm erwirbt, weit voneinander entfernt stünden. Was will er damit andeuten? Da der Maler es mehrmals und betont tut, kann es kaum bedeutungslos sein. Zwar mag ein gebildeter Mensch aus dem jüdisch-christlichen Kulturkreis dabei an die beiden Bäume im Paradies denken, die bei Kafka in der Tat eine wiederholte und wichtige Rolle spielen, aber selbstverständlich handelte es sich hierbei um eine Information, die man von außen hereintragen muss und im Text selber nicht vorfindet. Wenn man dagegen bemerkt, mit welch nahezu schon komischem Nachdruck Titorelli das Gemälde anpreist und Josef K. ans Herz legt, dann kann man sich kaum des Gefühls erwehren, hier sei irgendwie Josef K. gemeint. Aber wie? Da sich Josef K. nach seinem eigenen Selbstverständnis in einem permanenten Konkurrenz- und Machtkampf befindet, immer darum bedacht, den anderen zu bezwingen oder zu „gewinnen" (ein Wort, das Josef K. wiederholt gebraucht), ist er ganz unfähig, echte menschliche Begegnung und Nähe herzustellen, sondern bleibt zu seinen Mitmenschen stets auf Distanz. Trotz mehrfacher Aufforderung seitens Titorelli, die Bilder genauer zu betrachten, hat K. seine Gedanken ganz woanders und verpasst die Chance, seine Lage hier und jetzt zu begreifen: „Schauen Sie doch! So wie hier auf dem Bild, so ist Ihr Verhältnis zum Mitmenschen und zum Gericht beschaffen! Sie sehen mich gar nicht und wollen mich in Ihrem Selbstbehauptungskampf gegen das Gericht nur benutzen. Wie können Sie meinen, Sie seien völlig unschuldig, wo Sie sich doch in einem fort an Ihren Mitmenschen, vor allem an den Frauen, vergreifen, die für Sie nichts als Mittel zum Zweck sind?" Hierzu passt, dass Josef K., der Banker, den ganzen Prozess als „Geschäft" auffasst, in dem man den Gedanken an Schuld (und damit an Verantwortung!) von vornherein ausschalten muss und die Mitmenschen zu „Selbstobjekten"[32] und Werkzeugen der eigenen Interessen degradiert, klassischer Topos der spätkapitalistisch-utilitaristischen, alle Kontemplation und Muße perhorreszierenden Waren- und Kampfwelt. Dagegen wird Kafka nicht müde, auf die Anmaßungen, Selbstüberhebungen

---

[27] Auf die Bedeutung der Geste verweist vor allem Walter Benjamin in seinem Kafka-Essay.

[28] Fritz Martini (1984) arbeitet diese Züge aus der formalen Charakteristik von Kafkas Sprachwerk heraus.

[29] Da die spielenden, neckenden und lachenden Mädchen, wie sich herausstellt, zum Gericht gehören, offenbaren auch sie sein wahres Wesen, das dem verbissen-bierernsten Josef K. entgeht. An einer Stelle winkt ein Mädchen mit einem Strohhalm zwischen den Balken und zeigt dem unverständigen Josef K. an, dass er doch „nach dem Strohhalm greifen" soll, was er aber nicht tut.

[30] Vgl. Peter von Matt (2007, 275f.), der im Selbstbild Kafkas die Narrenfigur und den Komödianten erkennt, den „Arlecchino", der als Schwellenexistenz immer auf des Messers Schneide tanzt.

[31] Vgl. Gershom Scholem (1985, 154), der dies in einem Briefwechsel mit Walter Benjamin offen anspricht und kritisiert. Allerdings schießen Scholem, Hans-Joachim Schoeps (1960, 119-140) und Max Brod wiederum übers Ziel hinaus, wenn sie aus Kafka in allzu konkretistischer Weise jüdische Theologie herauslesen.

[32] Vgl. Heinz Kohut (1976).

und Rücksichtslosigkeiten K.s hinzuweisen, manchmal so sehr, dass er diese Texte wegen ihrer Überdeutlichkeit wieder ausscheidet. Alles will dieser Josef K. nämlich selbst in die Hand nehmen, organisieren und kontrollieren, um „den eigenen Vorteil möglichst festzuhalten“, wie es im 7. Kapitel des „Prozesses“ heißt. Die vielen Winke, die ihm seine Leib-, Mit- und Umwelt gibt – ja selbst die Dinge und sein Körper warnen ihn! –, will er nicht hören, obwohl er seinem Verstand, wie er selbst bemerkt, schon lange nicht mehr trauen kann. Ständig spricht sein „Unbewusstes“, z.B. wenn ihn ein Gemälde Titorellis „mehr an (-ziehe), als er wollte“, dessen dargestellte Figur er vielsagenderweise *als Jagdgöttin* deutet. Denn so, wie er sich verhält – stets sich seiner Wahrheit entziehend – provoziert er in der Tat die Jagd nach ihm. Im Grunde ist K. ein Manipulateur, ein Intrigant, der nie erwachen und lernen will. Das „Gericht“ mag in manchem auf totalitäre Bürokratien hinweisen, aber das ist die schmutzige „irdische Hülle“ (die gemäß der Kabbala auf dieser untersten Ebene der „Gerechtigkeit“ nicht anders als elend sein kann), in der sich der Grundsatz bekundet, auf dem die Durchführung des gesamten, lebenslangen „Prozesses“ beruht, nämlich dass sich der Mensch mit seinen Taten selbst richtet bzw. von ihnen entweder stante pede oder im weiteren Verlauf gerichtet wird. Und in der Tat, der Prozess-Roman Kafkas bringt genau diese uralte ethische und spirituelle Weisheit zur Darstellung, dass es unsere Gedanken und Taten selbst sind, die unsere Umwelt und unser Schicksal schaffen. Darum braucht es keine zusätzliche Strafe von außen oder oben, im Gegenteil, die Untat richtet sich selbst als Untat und fällt darum als „Karma“ auf den Täter zurück. Weder eine Reinkarnation in „schlechterer“ (?) Existenzform noch die Strafe eines zornigen Gottes müssen hier wie ein deus ex machina einschreiten, das „Dies Irae“ ist das Sinnen und Handeln des Menschen selbst. Entsprechend heißt es am Ende des neunten Kapitels im „Prozess“: „Das Gericht will nichts von dir. Es nimmt dich auf, wenn du kommst, und es entlässt dich, wenn du gehst.“ Das Göttliche rächt sich nicht in Zorn und Strafe, sondern lässt sich das Ungute an dem, der es tut, einfach auswirken. Diesen Zusammenhang kannten schon Sokrates, Platon, Augustinus und Spinoza, ein Wissen, das die Menschen heute, auch die Adorno und Benjamin, bezeichnenderweise verloren haben. Wenn Josef K. am Ende hingerichtet wird, dann offenbart sich darin nur die „eiserne“ Konsequenz, dass ein falsches Selbst, das nicht aufwachen und lernen will, sterben muss, letztlich an und durch sich selbst. Die anonymen Henker, übrigens zwei Schauspieler, in denen sich das falsche, nur „gespielte“ Selbst bzw. die ganze K.sche Farce wiederspiegelt, stellen darum die verleugneten Teile Josef K.s dar, mit denen er sich gegen sich selbst wendet. Diese Hinrichtung ist darum im Kern eine Selbsthinrichtung, was Kafka dadurch andeutet, dass Josef K. den „Henkern“ das Messer aus der Hand nehmen und das Urteil selbst vollstrecken will.

Zugegeben, es ist nicht immer leicht, die „latente“ Sprache des Traums zu verstehen, obwohl sie keineswegs nur allegorisch äußerlich bleibt, sondern „symbolisch“ durch das Traumgeschehen hindurchscheint und seine Dramaturgie gestaltet;[33] aber man kann sie lernen und dann zuweilen sofort verstehen. Nicht anders verhält es sich bei Kafka, der diesen Vorgang allerdings bewusst steuert. Sein gesamtes Werk wird vom „Sprachspiel der zwei Etagen“ bestimmt, die, wenn überhaupt, nur von einer gläsernen Decke getrennt sind. So haben wir es mit einem einzigen „Zeichenraum“ zu tun, der zwar irritierend schillert, aber keineswegs absurd und unverständlich, sondern voll originellen Tiefsinns ist. Man muss staunen, wie ein Mensch, dem das Leben eine solche Last war, auf eine solche Fülle origineller Bild-Ideen kommt – chinesische Mauer, Zirkusgalerie, Jäger Gracchus, Affenmensch, Mäusesängerin, Maulwurf, Hungerkünstler usw. – und sie in dieser prägnanten Weise zu gestalten weiß. Gewiss ein Zeichen von seltenem Genie.

[33] Vgl. Boris Wandruszka (2008), „Der Traum und sein Ursprung. Eine neue Anthropologie des Unbewussten“, Alber, Freiburg i.B.

5
Die religiösen Anspielungen in einer entheiligt-unheilen Welt

Auf der direkt sichtbaren, der manifesten Ebene mutet die Erzählung „In der Strafkolonie“ wie eine Welt an, die an nichts weniger erinnert als an eine religiöse oder gar göttliche Region. Man träfe den Sachverhalt gewiss besser, wenn man im Gegenteil vom Schauerfresko einer „Hölle“ spräche. Doch gerade die Hölle vermag erst auf dem Hintergrund einer „göttlichen Dimension“ wirklich zur Hölle zu werden, so wie die besten Höllen bekanntlich ihren Platz in Kirchen finden. Wenn je, dann hat hier in der „Strafkolonie“ ein Künstler das Unheilige gestaltet, dessen Unheiligkeit aber erst in Bezug auf ein hintergründiges oder mögliches Heiliges denkbar und wirksam wird, das Kafka immer schon in seiner „heilig-nüchternen“ Sprache anklingen lässt. „Real“ aber ist das andere, das hoffnungslos Heillose, Grausame, Schmutzige, hier sogar institutionell verankert, von dem am Ende gesagt wird, dass es jederzeit wiederkehren könne.

Neben dieser grundsätzlichen Bemerkung ist hervorzuheben, dass bald in jedem dritten Satz dieser Erzählung religiöse Anspielungen gemacht werden, die nicht übersehen werden dürfen. Hier transzendiert der Autor feinsinnig, man könnte sagen „listig“, den manifesten Sinn und Gehalt der Erzählung und treibt sie ins „Außerkünstlerische“, was zur Frage nötigt, warum er das tut. Und in der Tat wird ein Anliegen dieses Essays darin bestehen zu zeigen, dass die „Strafkolonie“ allein textimmanent nicht voll ausgedeutet werden kann, dass sie zwar auch für sich selbst gelesen und verstanden werden genügen kann, dass Kafka jedoch selbst zu viele Hinweise gibt, die ins Geschichts-, Religions- und Kulturphilosophische hinüberspielen, als dass man sie unterschlagen dürfte. Wiewohl nichts auf direkte und offene Weise gesagt wird, spürt man es doch nur allzu genau. Was die religiösen Anspielungen selbst betrifft, genügt schon die Erwähnung der religiös aufgeladenen Begriffe, die sich im Verlauf der Erzählung finden: Schuld, Urteil, Strafe, Fluch, Reinheit, Gebot („Ehre deinen Vorgesetzten“), Gesetz, Richter, Gerechtigkeit, Gericht, Einweihung, Inschrift, Schrift, Blutwasser, Abflussrohre, sechste Stunde, Entzifferung, Erlösung, Vollendung, Anhänger, „Jetzt geschieht Gerechtigkeit!“, Verklärung, Wahrheit, Gnade, wirkliches Leben, „Sei gerecht!“, „kniete nieder“, „bat flehentlich mit gefalteten Händen“, Rache, Nacktheit, Prophezeiung, Auferstehung, Grab, „Glaubet und wartet!“[34] Man müsste blind sein, um hier Kafkas Wink zu verkennen. Und doch geht es nirgends explizit um Religion! Diese Diskrepanz muss wundernehmen und kann dem Zufall nicht zugeschrieben werden; also stecken Berechnung und Gestaltung dahinter. Wie aber, warum, wozu?

Ausgangspunkt kann nur das schon im ersten Satz anklingende Befremdliche selbst sein, das Abstoßende, hässlich Unerhörte, der Sadomasochismus und schließlich die angemaßte Heiligkeit in einer ganz unheiligen Welt. Denn in der Tat wird dies vom Offizier, der die Hinrichtung leitet und überwacht, beansprucht: Heiliges geschehe hier, behauptet er, wenn einem Delinquenten sein gerechtes Urteil auf den Leib geschrieben wird, und zwar so, dass er qualvoll daran stirbt. Und wie Gott seine Urteile ohne Anhörung und Verteidigung fällt, so wird auch in der Strafkolonie das Urteil, das immer sicher ist, weil es von der Schuld gleichsam selbst angezogen wird, sofort in die Tat umgesetzt. Nur scheinbar handelt es sich hier um einen positiven Rechtsvorgang, das ist die Fassade, der sich Kafka bedient, in Wahrheit geht es um eine existenzielle Schuld, um „Naturrecht“, das nur leibhaft getan, leibhaft vernommen und, wo verletzt, nur leibhaft gesühnt werden kann. Wie bald klarer werden wird, ist die Strafkolonie daher eine der vielen kafkaesken Metaphern für das Ganze der labyrinthisch verrätselten Welt, wozu die Inselhaftigkeit der Kolonie genauestens passt, die das Abgeschnittensein, das „Selbstsein“, die Einzigartigkeit bedeutet, analog einer „Welteninsel“ in der kosmischen Unendlichkeit, mit der noch zu Kants Zeiten ein Sternennebel bezeichnet wurde. Ähnlich wie die Existenzialisten (und früher bereits Augustinus und Luther mit ihrer Erbsündenlehre) hält auch Kafka das menschliche Dasein schon als solches für schuldhaft, apriori, von vorneherein, jenseits aller

[34] Was auffälliger- und vielsagender Weise allerdings fehlt ist der Begriff „Gott“!

willentlichen und bewussten Sünden und Vergehen. Ob das wahr ist, sei dahingestellt, aber Kafka hat es so empfunden und gestaltet:[35]

„Sündig ist der Stand, in dem wir uns befinden, unabhängig von Schuld." („Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande")

Es ist klar: Wenn schon das Geborenwerden den Abfall vom Ursprung, von Gott, vom Heiligen und Heilen, wenn es schon als solches die Verstrickung in Verwirrung und Sünde bedeutet oder jedenfalls irgendwie damit verbunden ist (was zweifellos der Fall ist), dann kann das niemals anders als durch den leibhaften Tod gesühnt und wiedergutgemacht werden, also durch die Aufhebung und Nihilierung der individuellen Existenz, wie das sowohl die jüdische Kabbala, die Kafka kannte, als auch die Inder (aber auch ein Johannes Tauler) lehren, die bereits in der Individuation des Menschen als solcher, dem Einzel- und Selbstsein also, das kosmische Urübel sehen, das es durch Selbstauflösung des Ich im Unendlichen, des Atman im Brahman zu überwinden gilt.[36] Es ist wohl kein Zufall, dass sich dieser Gedanke schon im berühmten Spruch des griechischen Philosophen Anaximander im sechsten vorchristlich-vorklassischen Jahrhundert findet, der Ähnliches besagt und offenbar einen universalen Zusammenhang auf den Punkt bringt:

„Der Ursprung der Dinge ist das Grenzenlose. Woraus sie entstehen, darein vergehen sie auch mit Notwendigkeit. Denn sie leisten einander Buße und Vergeltung für ihr Unrecht nach der Ordnung der Zeit."

[35] Wahr ist es in dem Sinne, dass der Mensch in einen von Schuld und Unglück belasteten Verstrickungszusammenhang hineingeboren wird, den ihm seine Vorfahren ohne seine Mitentscheidung aufbürden und den er, so gut es geht, auszutragen hat. Falsch dagegen wäre die Vorstellung, der Mensch könnte ohne seine willentliche Zustimmung sündig werden, gleichsam naturhaft, dann im Grunde von Gott sündig erschaffen. Daher ist die Idee der Erblast und Erbverstrickung annehmbar, die der wörtlich genommenen Erbsünde unhaltbar. Kafka gestaltet zweifellos die erstere, also den Zusammenhang von Erblast und Verstrickung.

[36] Nach Ansicht des Judaisten Karl Erich Grözinger (2014, 13-27) waren es vor allem die lurianische, recht pessimistische Form der Kabbala und der nichtungsmystische Quietismus eines Dov Ber, denen Kafka in seinen Werken, so im „Prozess" und in den „Aphorismen", nahekommt oder sogar bewusst Ausdruck verleiht. Dass Kafka, der so unsäglich unter seiner „gescheiterten und misslungenen" Individualität litt und immer wieder ihren Tod herbeisehnte, hier eine Ähnlichkeit fühlte, die die Erlösung vom „bösen" oder „falschen" Selbst versprach, kann kaum verwundern.

6
Die Unabschließbarkeit und der abwesende Grund: Kafkas „negative Theologie“ und die „schlechte Unendlichkeit“

Franz Kafka besaß gewiss keinen ungebrochenen, etwa jüdisch-orthodoxen Glauben, doch zeigen die Gespräche mit Gustav Janouch,[37] dass er ein zutiefst religiöser Mensch in dem Sinne war, dass er mit großer Intensität suchte und tiefer als die meisten Gläubigen, die oft im Pragmatisch-Rituellen verbleiben, das „Unsagbare“ im Leben spürte und in seinen Parabeln zu berühren suchte. Eher als einem Durchschnittsgläubigen ähnelt er daher einem jüdischen Mystiker, etwa einem Kabbalisten, für den nicht nur die Welt ein undurchdringliches Rätsel darstellt, sondern die Gottheit selbst in einem inneren Dunkel lebt. Ansonsten betrieb er, was die Theologen „negative Theologie“ nennen, die dem Göttlichen dadurch gerecht zu werden versucht, dass sie hervorhebt, was Gott gerade nicht ist. Nun ist allerdings klar, dass dies aus logischen Gründen nur dann möglich ist, wenn man irgendwie auch etwas „positiv“ vom Göttlichen zu sagen weiß, also „positive Theologie“ im weitesten Sinne betreibt. Denn wie sollte ich wissen können, was Gott nicht ist, wenn ich in keinster Weise weiß oder ahne, was oder wer er ist? Ich könnte ihn ja sonst weder vom reinen Nichts noch vom Teuflischen unterscheiden. Und eben diese negative Theologie bietet Kafka allenthalben in seinem Werk, wie er auch eine negative Individualpsychologie, Familienpsychologie, Gesellschafts-, Kultur- und Geschichtstheorie bietet. Da zeigt er uns die allerschlimmsten Abwege, Verzerrungen und Perversionen, die denkbar sind, mörderische Familienzusammenhänge, inhumane Rechtsinstitutionen, dehumanisierende Verwaltungsbehörden, grausame Zirkusbetriebe, paranoide Eremitagen, zwanghafte Selbstdressuren, paranoide Höhlenbewohner, sich selbst betrügende Schakale – und treibt gerade dadurch die Phantasie zur Schaffung der gegenteiligen Positivversionen hervor. Das beweist, dass er fürwahr kein reiner Pessimist und Nihilist war, sondern, eingesenkt in den Morast der Welt, um den Blick auf die Sterne kämpfte, wie übrigens schon Platon, der einen entsprechenden Mythos geschrieben hat. Bestätigt wird dies durch Kafkas Lebenseinstellung und Lebensweise selbst, die offen, grundgütig und mitfühlend war. Vor allem aber erfasste er bildmächtig die Wesensstruktur des Menschen, die Max Scheler mit dem Begriff „Weltoffenheit“ und Helmuth Plessner mit dem Begriff „exzentrische Positionalität“ umschreiben und die besagt, dass der Mensch, obzwar begonnen und zeitverbunden, zeitlich sich nicht endigen und „fertig machen“ kann, sondern unabschließbar auf das Offen-Überendliche bezogen ist, dessen Botschaften allerdings, und das ist jetzt kafkaspezifisch, nicht bis hierher in die „trübe Welt“ hindurchdringen. Bliebe es bei dieser Potentialunendlichkeit, wäre sie allerdings mit der „schlechten Unendlichkeit“ Hegels identisch, der wiederum irrt, wenn er meint, der menschliche Geist könne den unendlichen Geist dialektisch aus sich heraus, also aus seiner Potentialunendlichkeit selbst hervortreiben. Genau das kann er eben nicht, sondern ist darin auf die nicht mehr dialektisch herbeizuführende „Gnade“ angewiesen, wie auch Kafka weiß und in seinen Aphorismen andeutet:

„Ein Rest des Glaubens wirkt mit, während des Transportes werde zufällig der Herr durch den Gang kommen, den Gefangenen ansehen und sagen: Diesen sollt ihr nicht wieder einsperren. Er kommt zu mir.“ (13. Betrachtung, in: „Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg“)[38]

Gott als der Urgrund von allem ist also wesentlich „abwesend“ in dem Sinne, dass er uns nicht verfügbar ist, was übrigens selbst dann gilt, wenn er sich im mystischen Erleben zeigt, was die Mystiker bestätigen, wenn sie vom „dunklen Licht“[39] oder „dunklen Antlitz“[40] Gottes sprechen. In dieser Wesensdiskrepanz zwischen Potential- und Aktualunendlichkeit, die Kafka immer wieder thematisiert, besteht aber nicht nur der Grund für die Unabschließbarkeit, sondern auch für die Erlösbarkeit und Beseligung der menschlichen Existenz. Selbst diese hat ihren, wenn auch seltenen Platz in Kafkas Werk, keineswegs bleibt es im nur Irdischen und Endlichen stecken.

---

[37] Vgl. Gustav Janouch (1961), „Gespräche Kafka – Aufzeichnungen und Erinnerungen“, Fischer, Frankfurt a.M. Diese Aufzeichnungen müssen allerdings sehr kritisch genommen werden, da sie, wenn auch wohl nicht in allem, so doch in vielem Fälschungen sind.
[38] Man beachte, es heißt „zu mir“, nicht „mit mir“!
[39] Vgl. etwa die mystischen Schriften eines Johannes vom Kreuz.
[40] Vgl. die russische Religionsphilosophie, etwa eines Wassili Rosanow.

7
Maßstäbe der Deutung

Wer oder was ist aber nun die Instanz, von der aus Richtigkeit und Wert der Interpretation eines künstlerischen Werkes beurteilt und entschieden werden können? Ist es die Intuition? Das Gefühl? Die Betroffenheit? Das literarische Wissen? Die Künstlerbiografie? Die Auffassung des Künstlers selbst? Irgendeine fachwissenschaftliche Expertise? Am Ende das Werk selbst? Aber was heißt dies? Das Werk ist ja kein Subjekt und kann nicht reden und urteilen.

Es gibt kein Werk an sich, immer muss es in einer gegebenen Situation, die physisch, ökonomisch, sprachlich und kulturell im weitesten Sinne geprägt ist, durch das Verständnis des Lesers, der dem Text letztlich seine Bedeutung verleiht, selbst auf der vordergründigsten Ebene, hindurchgelangen. Wenn wir sagen, ein Werk spreche für sich selbst, so meinen wir das metaphorisch, in der Sache ist es nicht richtig und verschleiert die Wahrheit, dass immer wir selbst es sind, die die Bedeutungserteilung vollziehen. Aber welche und mit welchem Recht? Bekanntlich ist das ein sehr schwieriges Problem, das sich nie ganz auflösen lässt.

Zweifellos muss man stets vom Werk selbst und dem, was es uns bedeutungsmäßig vermittelt, ausgehen. Bedeutung umfasst dabei alles, was als Sinn dem Werk nachweisbar entnommen werden kann, also nicht nur der Wort-, Satz- und Textsinn, seine grammatikalisch-semantische Struktur, sondern auch der Gefühlssinn, der Handlungssinn, der Phantasie- und Gestaltungssinn, ja selbst noch Assoziationen, die sich zwar nicht direkt aus dem Text ergeben, aber sich doch aufdrängen oder nahelegen.[41] Problematisch dagegen ist es immer, aus einem außertextlichen Wissen, etwa zur psychologischen, sozialen, religiösen etc. Lage des Autors, auf den Sinn des Werkes zu schließen. Aus der Tatsache, dass Kafka tiefgehende Familienkonflikte durchlebte, folgt nicht ihre abbildhafte Wiederkehr in jenen seiner Texte, die von Familientragödien handeln, denn dazwischen steht immer der künstlerische Verarbeitungsprozess, der das biografische Material völlig umgestalten kann. Analoges gilt von seiner „jüdischen Identität“ oder anderen Bestimmungen, sozialen, ökonomischen, religiösen, die etwa in Tagebüchern zu Wort kommen. Selbstverständlich ist damit zu rechnen, dass der Künstler aus seinem Leben schöpft, aber wie er schöpft und was, warum, wozu, das liegt apriori nicht fest und kann erst das Werk „sagen“. Der direkte Rückschluss von Briefen und Tagebüchern, ja selbst von anderen künstlerischen Texten des Autors auf den Sinn eines bestimmten Kunstwerkes ist darum immer voreilig und problematisch und kann nicht als Interpretationsmaßstab dienen. Hier hat die „intertextuelle Methode“ ihre Grenzen.

Nun gibt allerdings der Autor selbst oft in seinem Werk – und nicht nur außerhalb in seinen Tagebüchern, Reden – direkte und indirekte Hinweise, die das Verständnis lenken, aber auch verwirren und täuschen können. Die religiöse Sprache in der „Strafkolonie“ etwa zählt dazu, und sie darf nicht nur, sie soll genutzt werden, allerdings kritisch und im Kontext aller anderen zugänglichen Informationen und Bezüge. Dabei mag es anfänglich hilfreich sein, sich zu fragen, welche affektive Atmosphäre ein Werk bei uns erzeugt, drückend oder erhebend, lähmend oder antreibend, heiter oder niedergedrückt, gelassen oder verängstigt, um die Grundresonanz zu erspüren, die das geschilderte Geschehen trägt. Hier liegt nämlich die tiefste sinnproduktive Quelle, aus der sich die einzelnen Episoden eines Kunstwerkes speisen, selbst dann, wenn sie in Gegensatz zur Grundstimmung treten. Im Falle Kafkas lauert hier der besondere Umstand, dass er – wohl im Gefolge von Gustave Flaubert –

[41] Als Beispiel sei Günter Saßes Interpretation von Kafkas Kurzerzählung „Die Sorge des Hausvaters“ angeführt, in der Martin Heideggers Sorgekonzept für das Odradek-Mysterium nutzbar gemacht wird, ich meine, auf sehr originelle, überzeugende und erhellende Weise, die selbstverständlich andere Deutungen, wie etwa die anthropologisch-theologische Deutung von Hans-Joachim Schoeps (1960, 130-131), nicht ausschließt. In: „Interpretationen. Franz Kafka. Romane und Erzählungen“, Reclam, Stuttgart, 2003, 313-323. Als weiteren Odradek-Aspekt ist darauf hinzuweisen, dass die „Zwirnspule“ ein typisches Verkaufsobjekt, eine Ware, aus dem Geschäft des Vaters war, der Familie und Angestelltenschaft „verdinglichend“ seinem kapitalistischen Profitstreben unterwarf; sie waren ihm alle nur „Zwirnspulen“. Es ist bezeichnend, dass Odradek keinen bestimmten Wohnsitz hat und „todlos“ ist, sich also, was seinen Existenzstatus betrifft, in endloser Schwebe hält.

bewusst einen kühlen, gefühlsdistanzierten Sprachduktus wählt, um die Fremdartigkeit zu erhöhen, die durch den auf diese Weise geschilderten, oft schauerlichen Inhalt entsteht. Horror in schlicht schöner, scheinbar harmloser Verpackung.

Zur rechten Deutungsarbeit gehört weiter, gerade bei Kafka, den oft anspielenden metaphorischen, metonymischen und symbolischen Sinn mitzuhören, der einer Wort-, Satz- oder Textwahl zugrunde liegt. Gerade das nicht direkt Gesagte, aber Getane und Gespielte ist oft bedeutungsmächtiger als der buchstäbliche Sinn, darum Mimik, Gestik, Lokomotion, Rhythmik, Dynamik und Atmosphärik des Textes und seiner Bedeutungsgeschichte nicht übersehen und überhört werden dürfen. Wenn Gregor in der „Verwandlung" von seinem unteren Körperteil spricht, den er noch nie gesehen habe, dann liegt darin vielerlei und nicht nur der blanke Wortsinn beschlossen, so etwa seine sexuelle Unreife und seine Beziehungsunfähigkeit. Das ist im Falle Kafkas allbekannt, bedarf aber einer Technik des Lesens und Hörens, die der freischwebenden Aufmerksamkeit des Psychoanalytikers bzw. des rechten Traumverstehens nahekommt. Die Fühler der Aufmerksamkeit müssen stets in alle Richtungen hinausgeschwenkt werden und gleichsam Lust am Schwingen haben. Letztlich ist es die immanente, durchaus auch Spannungen und Brüche mit einbeziehende Kohärenz von Sprache, Rhythmik, Atmosphärik und Bedeutung eines Werkes, die das Kriterium abgeben und entscheiden, wie etwas zu verstehen sei, also gleichsam seine ganze komplexe Selbstbezüglichkeit, sein immanentes „Selbstgespräch", sein autopoietischer Systemsinn und -unsinn.[42]

[42] Dies ist etwa im Sinne des Luhmannschen Systemgedankens zu verstehen.

8
Die ungeheuren Anfänge als Aufrisse letzter Tiefen

Selten schafft es ein Autor, den Leser schon mit dem ersten Satz seines Erzählens so in eine außergewöhnlich-befremdliche Welt zu versetzen, wie dies Kafka oft gelingt. Der charakteristische Zugriff dieser Kunst ist allerdings, wie Kafkas Äußerungen beweisen, hart erarbeitet. Man fühlt, dass seine Anfänge auf das Ganze zielen, irgendwie das Ende vorausnehmen und dadurch eine Atmosphäre der mythischen Zeitlosigkeit erzeugen. Der Landvermesser K. will von Anfang an mit aller Macht aufs Schloss und überhört, dass er sich dort bereits, eben weil das Dorf zum Schloss gehört, befindet. Die „faustische" Kampfsituation, die das Romangeschehen auszeichnet, ist mit einem Schlag da, gleichsam wie ein Aufriss, ein szenischer Hintergrund. Einige dieser Anfänge seien exemplarisch angeführt:

„Als der sechzehnjährige Karl Rossmann, der von seinen armen Eltern nach Amerika geschickt worden war, weil ihn ein Dienstmädchen verführt und ein Kind von ihm bekommen hatte, in dem schon langsam gewordenen Schiff in den Hafen von New York einfuhr, erblickte er die schon längst beobachtete Statue der Freiheitsgöttin wie in einem plötzlich stärker gewordenen Sonnenlicht. Ihr Arm mit dem Schwert ragte wie neuerdings empor, und um ihre Gestalt wehten die freien Lüfte." („Amerika"). Fast jedes Wort reißt hier einen Horizont von Bedeutungen und Ahnungen auf. Man beachte das „Schwert" statt der Fackel, das plötzlich *stärker* werdende Sonnenlicht und die *freien* Lüfte!

„Jemand musste Josef K. verleumdet haben, denn ohne dass er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet." Welches Werk beginnt mit diesem ominösen „Jemand" und erzeugt eine solche Atmosphäre der Unerbittlichkeit? („Der Prozess")

„Es war spätabends, als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schlossberg war nichts zu sehen, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächlichste Lichtschein deutete das große Schloss an." Welche Wucht und Dichte der Diktion! („Das Schloss")

„Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt." („Die Verwandlung")

„Unsere Sängerin heißt Josefine. Wer sie nicht gehört hat, kennt nicht die Macht des Gesanges. Es gibt niemanden, den ihr Gesang nicht fortreißt, was umso höher zu bewerten ist, als unser Geschlecht im ganzen Musik nicht liebt." Welch schöne, erheiternde und doch auch so tragische Ironie! („Josefine")

Im grellen Gegensatz zu diesen Anfängen stehen die Schlüsse vieler Schöpfungen Kafkas, die sich manchmal verwirren, ein andermal versanden, dann wieder stocken oder abbrechen. Die Gründe dafür sind vielfältig, wohl aber am wenigsten der oft und rasch herbeigezogene, es sei Absicht und drücke die künstlerische Unabschließbarkeit dieser Werke aus. Das ist schon deswegen falsch, weil auch das offene, unabschließbare Kunstwerk, wie Volker Klotz gezeigt hat, eine runde und abschließende Form finden kann.[43] Es ist aber auch falsch, weil Kafka selbst darunter gelitten, um bessere Abschlüsse gerungen und nicht selten wunderbare Abschlüsse gefunden hat. Nach Angabe von Max Brod besaß Kafka darüber hinaus gute Schlüsse in seiner Phantasie, etwa das „Schloss" betreffend, setzte sie aber nicht in die Tat um. In den meisten Fällen dürften seine psychologischen Hemmungen und Konflikte, seine leichte Störbarkeit und seine doch sehr beeinträchtigte Gesundheit in dieses Problem hineingespielt haben. Immerhin haben „Urteil", „Verwandlung", „Prozess" und „Amerika" sehr überzeugende Schlüsse, bei den beiden Romanen fehlt es eher an Zwischenkapiteln, die, wie Kafka selbst zugibt, sein vielfach belastetes Ingenium überforderten. Das ist sehr schade, drückt aber auch die Größe und Höhe seiner Kunst aus, die das Äußerste an Gestaltungskraft, Phantasie und logischer

[43] Vgl. Volker Klotz (2011, EA 1960), „Geschlossene und offene Form im Drama", Hanser, München.

Intelligenz verlangte, dem er bei einem längeren Leben vielleicht hätte genügen können. Bedenken wir zudem, dass Kafka stets mit seinem Recht auf Künstlertum kämpfte, es als lebensfeindlich ansah, es liebte und hasste, auf es wie auf eine notwendige Speise nicht verzichten konnte und doch es nicht recht zu „verdauen“ wusste – er litt an chronisch funktionellen Verdauungsstörungen –, dass er sich schwer tat, sich von seinem Werk zu lösen, dass er ein Perfektionist war, der selten ganz zufriedenzustellen war und gewiss zuweilen in seiner Selbstkritik überzog und ungerecht war, all das bedacht, kann es kaum verwundern, dass ihm die Beendigung einer Arbeit zum Alptraum wurde. Im Tiefsten aber spiegelt es dann doch wieder ein Spezifikum seines Weltgefühls, eben jene Offenheit und Potentialunendlichkeit, von der oben die Rede war, jenes „Unendliche“, worauf der Mensch zwar bezogen ist, das er aber in seine endlich begrenzte Existenz nie ganz hineinziehen, sondern bestenfalls vorleuchten lassen kann. Und so passt es gut, dass viele von Kafkas Werken mit diesem „Vorschein“ des Vollendeten arbeiten oder schließen, von dem der Protagonist in „Die kaiserliche Botschaft“ dann nur träumen kann. Werkgestalterisch können daher seine Erzählungen und Romane, seine Gleichnisse und Parabeln nur symbolisch im Sinne von Goethe, Schelling und Hegel verstanden werden, eben als ein Endliches, in dem das Unendliche transparent durchzuleuchten versucht, oft aber, wie im Schlossroman, in Dunkelheit, Wirrnis und Nebel untergeht. Eine nicht-freudianisch tiefenpsychologische Therapie, die im Kunstschaffen mehr als nur Triebsublimierung sieht, hätte Kafka vielleicht helfen können, seine Hemmungen und Selbstzweifel so weit zu überwinden, dass sich sein Genius hätte freier in den Dienst seiner Kunst stellen können. Man darf hoffen, dass er in der anderen Welt dazu noch die Gelegenheit erhält, denn spätestens dort sollte der Landvermesser K. sein allzu ungeduldig und rücksichtslos erstrebtes Heimatrecht bekommen und sich einem menschlichen Dorf zugehörig fühlen dürfen, wenn auch diesmal nicht durch „Leistung“, Manipulation und Taktik erzwungen, sondern aus Gnade empfangen und in Dankbarkeit aufgenommen.

9
Theater der Grausamkeit: die Lust des Gefoltert-werdens

Wenn einer das Artaudsche „Theater der Grausamkeit“, das gegenüber der Verbalsprache die Körperlichkeit favorisiert, realisiert hat, dann Franz Kafka. Ohne die vor- und averbale Sprache von Körperlichkeit und Gestik verlören seine Texte, wie schon Walter Benjamin sah, ihre spezifische Eigenart, basieren sie doch wesentlich auf leibhaften Szenerien, die bis zum chaplinesken Slapstick reichen. Dabei dominieren die leid- über die lustvollen Schilderungen, von Kafka in drastischer Weise mit dem Satz bestätigt, ihm sei es in Leben und Kunst vor allem um „Foltern und Gefoltertwerden“ gegangen.[44] Das beruht zweifellos auf seinen eigenen physischen, psychologischen und sozialen Erfahrungen, die oft mit Qualen verbunden waren und die, wie die Opferpsychologie weiß, im Betroffenen sowohl Aggressionen gegen sich selbst als auch – allerdings meist maskiert – gegen Andere nach sich ziehen. Und in der Tat braucht es ein gerüttelt Maß an Qualerfahrung und Qualsucht, um solch einen Text wie die „Strafkolonie“ „mit poetischer Lust“ zu schreiben. Insofern ist damit zu rechnen, dass Kafka hier seine eigenen sadomasochistischen Impulse, Selbstbestrafungs- und Rachetendenzen sublimierte, auch wenn man seine diesbezüglichen Schöpfungen gewiss nicht auf die „Triebpsychologie“ reduzieren darf. Denn ein so sensibler Mensch, wie Kafka es war, musste auf die Barbarismen seiner familiären Umgebung und seiner Epoche, die von Militarismus, Imperialismus, Kolonialismus, Nationalismus, Antisemitismus, Kinder- und Frauenfeindlichkeit geprägt war, reagieren und konnte sie nicht unberührt an sich vorüberziehen lassen. Auch sah er ungeschminkt, wie noch gezeigt werden soll, die zentrale Rolle, die Hass, Gewalt und Grausamkeit in der Menschheitsgeschichte spielen, vor allem in der Religion, und stellte sie mit nüchtern untrüglichem Verstand dar. Von seinen Dichterlieblingen und Geistesverwandten wie Kleist, Dostojewski, Baudelaire, Kierkegaard, Flaubert, Nietzsche u.a. hatte er in dieser Hinsicht bereits manches gelernt, nicht zuletzt das Schicksal des jüdischen Volkes betreffend, das er teilte. Und da wusste er sehr genau, dass dem Leid nicht nur eine negative Funktion zukommt, sondern zur Bewusstwerdung und Reifung des Menschen unabdinglich ist.[45] So deutete er z.B. seine eigene Lungentuberkulose als psychosomatischen Prozess, der sein Schreiben, ja sein Überleben möglich machte, wenn auch um den hohen Preis der Lebensverkürzung. Und schlussendlich weiß jeder aus eigenem Erleben, dass neben der Vergebung nichts so sehr von Schuldgefühlen befreit wie die Strafe. Kein Wunder also, dass sie im Werk Kafkas geradezu als die mystische Chiffre Gottes erscheint, vor allem des jüdischen Gottes, dessen zwei Seiten nach alter Lesart Gericht und Gnade heißen.

[44] In einem Brief an Milena Jesenská vom November 1920 schreibt er: „Ja das Foltern ist mir äußerst wichtig, ich beschäftige mich mit nichts anderem als mit Gefoltert-werden und Foltern.“ Man beachte die Reihenfolge: erst Gefoltertwerden, dann Foltern! Im Tagebuch vom 4. Mai 1913 (Franz Kafka Tagebücher Kritische Ausgabe, S. 560) notiert er: „Immerfort die Vorstellung eines breiten Selchermessers, das eiligst und mit mechanischer Regelmäßigkeit von der Seite her in mich hineinfährt und ganz dünne Querschnitte losschneidet, die bei der schnellen Arbeit fast eingerollt davonfliegen.“ Vgl. hierzu George Bataille (2008), „Henker und Opfer“, Matthes & Seitz, Berlin: „Wir können nicht menschlich sein, ohne in uns die Fähigkeit zum Schmerz, auch die zur Gemeinheit wahrgenommen zu haben. Aber wir sind nicht nur die möglichen Opfer der Henker: Die Henker sind unseresgleichen. Wir müssen uns auch noch fragen: Gibt es nichts in unserem Wesen, das so viel Entsetzliches unmöglich macht? Und wir müssen uns wohl die Antwort geben: „Tatsächlich, es gibt nichts.“ Tausend Hindernisse stellen sich in uns dem entgegen … Trotzdem ist dies nicht unmöglich. Wir sind also nicht bloß zum Schmerz, sondern auch zur Raserei des Folterns fähig.“
[45] Nach Hulda Göhler (1982, 39) durchzieht das Gesetz der Positivität der Negativität als Gesetz von der „Einheitlichkeit des Dienstes“ vor allem den Schloss-Roman Franz Kafkas, wo er selbst sagen lässt: „Einheitlichkeit des Dienstes, die besonders dort, wo sie scheinbar nicht vorhanden war, als eine besonders vollkommene“ wirkt, ist das oberste Beamtengesetz.

10
Franz Kafka – der gehemmte Rebell

Die Protagonisten der Romane „Der Prozess“ und „Das Schloss“ gleichen einander darin, dass sie hochambivalent zwischen Rebellion und Unterwerfung, zwischen Kritik und Anbiederung hin- und herschwanken.[46] Sie wollen dazugehören, fast um jeden Preis, und möchten sich doch nichts sagen lassen, auch im Guten nicht. Diese Ambivalenz teilt Kafka selbst mit seinen Helden, mit dem Unterschied, dass sein Aufbegehren im Leben indirekter, versteckter, halbherziger war. Sich wirklich von seiner Familie und von Prag zu lösen, hat er den Mut erst im Angesicht der Unheilbarkeit seiner Krankheit aufgebracht. Vorher zeichnete sich sein Leben und Schaffen durch eine durchgängige Hemmung und Ambivalenz aus, die sich in seinem Körper mit allerlei Somatisierungen, in seiner Menschenscheu, seinem „teuflisch-göttlichen“ Schreiben, seiner Sexualangst und in seiner Bindungs- und Konfliktunfähigkeit ausdrückte. Zweifellos geht hier das Meiste auf seine Kindheit und Jugend zurück, die unter den ständigen Drohungen und Abwertungen des Vaters standen, dem sich alle Familienmitglieder, auch die Mutter, unterwarfen.[47] Altes patriarchalisches, auch gerade jüdisch-patriarchalisches Erbe, aber in einer leidvollen Verfallsform. In jedem Fall wurde Franz ein zutiefst verunsichertes, vielleicht sogar traumatisiertes Kind, dem die Welt als permanente Drohkulisse erschien. Wer aber so verunsichert ist, wagt das Wagen nicht, schiebt Entscheidungen auf und tritt, wie „der Mann vom Lande“, nicht, ja niemals in sein Lebensgesetz ein, sondern wartet auf Erlaubnis oder Unterstützung, verkennend, dass die „Erlaubnis“ mit dem Leben selbst schon gegeben ist, allerdings von seinem „Träger“ ergriffen werden muss. Leben ist Affirmation schlechthin, Leben heißt, Leben wollen und leben sollen, nicht nur leben dürfen. So wurde Kafka zum metaphysischen Rebellen, der aus Angst und Selbstzweifel letztlich das Leben verweigerte, woran er noch in den letzten Wochen seines Lebens schwer litt.

An Max Brod schreibt er am 5.7.1922, dass ein Schriftsteller wie er „schreckliche Angst zu sterben“ haben müsse, „weil er noch nicht gelebt hat.“ (BKB 378)

Diese „Existenzschuld“ hat er selbst bitter und bis zur Verzweiflung gespürt, oft ausgesprochen und immer wieder gestaltet.

Doch ist dies nur die halbe Wahrheit, die für das Zwischenmenschliche und für Kafkas bürgerliche Existenz zutreffen mag, aber nicht grundsätzlich und in allem gilt. Denn auch die Kunst ist Leben, sogar höheres Leben, und hier hat Kafka gekämpft und war bereit, um seiner Kunst willen alles zu opfern: Gesundheit, Familie, Ehe, Karriere, Glück. Das aber bedeutet nichts weniger, als dass es ihm hier gelang, durch die Tür seines Gesetzes zu gehen und seinem Daseinsauftrag gerecht zu werden. Kein Türhüter hat ihn daran gehindert, konnte es auch nicht, dessen Funktion letztlich eher als in der Verhinderung in der Evokation der Unumgänglichkeit der Entscheidung besteht, die Kafka an diesem Punkt seiner Existenz kompromisslos auf sich genommen hat. Dass dies nicht ohne Zweifel und Ringen gelingen kann, weiß ein jeder – in sein „Gesetz“ spaziert niemand leichthin hinein. Ob sich dahinter noch tausend weitere Türhüter erheben, die drohen, uns niederzuschmettern, mag sein, doch darf dies nicht davor abschrecken, den Weg zu gehen. Denn schließlich weiß niemand, ob nicht mit der Macht der Türhüter auch die eigene wächst und stärker wird! Letztlich ist es gleichgültig, wie weit man kommt, schuldig wird nur der, der verharrt und nicht, wie das Evangelium sagt, mit seinem

[46] Hermann Lang (2017), „Der gehemmte Rebell. Struktur, Psychodynamik und Therapie von Menschen mit Zwangsstörungen“, Klett-Cotta, Stuttgart. Der Protagonist im Roman „Amerika“, Karl Rossmann, fällt insofern aus dem Rahmen, als er sich stets treu bleibt und andere Menschen nicht, wie die beiden anderen K.s, zu seinem Vorteil zu instrumentalisieren versucht. Es scheint, dass er seinen Platz in der Welt schlussendlich finden wird.

[47] Die Rolle der Mutter wurde in Kafkas Leben im Vergleich zur Bedeutung des Vaters eklatant unterschätzt, um nicht zu sagen, ausgeblendet. Wie sehr aber die Entbehrung mütterlicher Zuwendung und mütterlichen Schutzes Kafkas Leben und Lieben beeinflussten, beweisen seine Beziehungsdramen mit Frauen, etwa mit Felice Bauer und Milena Jesenká (vgl. Marcel Reich-Ranicki (2002), „Sieben Wegbereiter“, DVA, Stuttgart, S. 203-224).

Lebenspfund wuchert, um es für ein größeres Leben fruchtbar zu machen. Hier gilt mehr denn alles andere die jesuanische Wahrheit:

„Denn wer sein Leben erhalten will, der wird es verlieren; wer aber sein Leben verliert um meinetwillen, der wird es finden. Was hülfe es dem Menschen, so er die ganze Welt gewönne und nähme Schaden an seiner Seele?“ (Mat 16, 25-26)

An diesem innersten Punkt der Existenz überwand Franz Kafka seine Hemmung und schrieb Parabeln, die für die Ewigkeit sind, ganz ähnlich seinem großen Vorbild Heinrich von Kleist.[48] Eine dieser „Parabeln“ ist die Erzählung „In der Strafkolonie“, der wir uns nun zuwenden.

[48] Passend dazu sagt Günter Blöcker (1977, 110) über Heinrich von Kleist: „Nur wer bereit ist, weiterzuleben mit dem, was das alles verzehrende Schicksal übrigließ, und noch das Fremde als das Seine anzuerkennen, ja dessen Wert vermehrt zu sehen um das Gewicht des eigenen Leides – nur der besteht die schwere Prüfung des Lebens.“

II

Die Strafkolonie als Parabel der Welt

1
Insellage als Experimentum mundi

1.1. Entstehung des Werkes und Handlungsrahmen

Franz Kafkas Erzählung „In der Strafkolonie“ entstand im Oktober 1914, zwei Monate nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges, und wurde erstmals 1919 veröffentlicht. Ein hochrangiger Forschungsreisender aus dem europäischen Ausland folgt der Einladung des Kommandanten einer französischen Strafkolonie, um der Exekution eines Soldaten durch einen Offizier, der wegen Ungehorsam und Beleidigung seines Vorgesetzten mittels eines mysteriösen Apparates zum Tode verurteilt ist, beizuwohnen. Ort der Handlung ist ein abgeschlossenes kleines Tal auf einer sandigen Insel in den Tropen. Angaben zum Zeitpunkt werden nicht gemacht, wir befinden uns in einer Jederzeit und in einem Überall.

1.2. Die Demonstration der Hinrichtungsmaschine und deren Ablehnung durch den Forschungsreisenden

Schon gleich zu Beginn wird der Forschungsreisende mit dem Apparat bekannt gemacht, den der Offizier auf seine Einsatzfähigkeit untersucht. Die Hinrichtungsmaschine wie überhaupt die ganze Kolonie, die ein geschlossenes Lebens- und Rechtssystem darstellt, ist die Erfindung des früheren Kommandanten, dessen Lebenswerk der Offizier nach dessen Tod vehement verteidigt und gegen Neuerungen, die auch die Abschaffung des Apparates beinhalten, zu retten versucht. Begeistert erklärt er dem zunächst gleichmütig zuhörenden Reisenden die Funktionsweise der Maschine. Sie besteht aus drei Teilen: einem sogenannten Bett, auf dem der entblößte Verurteilte liegt, einem Zeichner, der nach Vorlagen arbeitet und den Vorgang steuert, und aus einer Egge, deren spitze Nadeln in den Körper des Verurteilten eindringen, um dort das Urteil zu vollziehen. Der Reisende bewundert den Offizier, dem die Hitze trotz seiner Uniform nichts auszumachen scheint, dagegen ein Soldat, der den Verurteilten bewacht, und er selber unter ihr sehr leiden. Während der Offizier erklärt, dass den Verurteilten das Gebot, das sie überschritten haben, mit der Egge auf den Leib geschrieben wird, und zwar solange, bis die so Gefolterten immer nach genau sechs Stunden ihre Schuld erkennen, nimmt das Interesse des Reisenden zu. In den weiteren sechs Stunden der Exekution werden die Delinquenten dann langsam getötet und schlussendlich von der Maschine in eine Grube geworfen und dort verscharrt. Zu seiner Überraschung erfährt der Reisende, dass die Verurteilten zu Beginn der Prozedur weder das Urteil kennen noch die Möglichkeit erhalten, sich zu verteidigen. Der Kommandant ist einziger und höchster Richter in der Strafkolonie, die Schuld ist immer zweifellos. Vollstreckt wird aufgrund einer Anzeige, der rasch die Hinrichtung folgt, früher ein vielbesuchtes öffentliches Ereignis, ja ein Fest, heute leider, wie der Offizier betont, nur noch ein verwaltungstechnischer Vorgang. Der Reisende runzelt die Stirn und setzt im Stillen seine Hoffnung auf den neuen Kommandanten, der die Exekutionsmaschine ablehnt und ihre Anwendung dadurch boykottiert, dass er das Budget für ihre Unterhaltung kürzt. Der Offizier beklagt, dass es keine Anhänger der Maschine mehr gebe und er als einziger das Erbe des alten Kommandanten hochhalte und weiterführe. Unterdessen wird der Verurteilte auf das Bett geschnallt. Obwohl der Reisende sowohl die Ungerechtigkeit des Verfahrens als auch die Unmenschlichkeit der Exekution erkennt, will er sich nicht einmischen. Als ihn der Offizier jedoch drängt, sich bei dem neuen Kommandanten für den Erhalt der Maschine einzusetzen, lehnt er schroff ab und verweigert jegliche Unterstützung.

1.3. Das gescheiterte Selbstopfer des Offiziers

Der Offizier sieht ein, dass er den Reisenden nicht mehr überzeugen kann und verkündet, dass „die Zeit gekommen“ sei – er selbst will sich der Maschinerie ausliefern. Daher lässt er den Verurteilten frei und programmiert den Zeichner mit dem Gebot „Sei gerecht!“ um. Dann zieht er sich nackt aus und legt sich auf das Bett. Was erwartet er? Dass er, weil er immer „gerecht“ war, verschont werde? Der Apparat wird in Gang gesetzt, funktioniert jedoch nicht wie geplant. Während die Maschine nach und nach in grotesker Weise in Trümmer geht, zerstechen die Nadeln der Egge völlig chaotisch den Körper des Offiziers, dem keine Erleuchtung, wie es sonst der Fall ist, zuteilwird und der viel schneller als üblich den Tod findet. Der Reisende, gefolgt vom Soldaten und vom Verurteilten, geht in das Teehaus der Kolonie, wo der alte Kommandant begraben liegt, weil der örtlich zuständige Geistliche ihm einen Platz auf dem Friedhof verwehrt hatte. Die Inschrift auf dem Grabstein prophezeit seine Auferstehung und Wiedereroberung der Kolonie.

1.4. Die Flucht des Forschungsreisenden

Der Reisende geht aufgewühlt zum Hafen und chartert ein Boot, das sofort ablegt. Der Soldat und der Verurteilte wollen sich ihm anschließen, aber der Reisende droht ihnen mit einem schweren Seil und hindert sie daran, mitzukommen. Er verschwindet und überlässt die Insel sich selbst.

Es gibt viele Lesarten dieser verstörenden Parabel, entsprechend viele Interpretationsansätze und Deutungen. Auffällig ist, wie nüchtern und kühl Kafka das Schockierende dieses Berichtes im Tonfall des Selbstverständlichen erzählt und den empörten Leser daran hindert, nach einem Verbündeten unter den Protagonisten zu suchen. Der in seiner Heimat angesehene Reisende bleibt in seinen Reaktionen bis zum Schluss uneindeutig. Obwohl er das Prinzip der Rechtsstaatlichkeit verletzt sieht, genießt der hingebungsvoll seinen Apparat betreuende Offizier seine Sympathie. Gleichzeitig ist der Reisende als Zuschauer eine Figur, die Distanz schafft und verhindert, dass der Leser selbst in die Geschichte hineingezogen wird. Trotzdem kommen im Leser Verwunderung, Unbehagen, Abscheu und Faszination auf, deren Sinn er nicht recht verorten kann.

Was diese Inhaltsangabe als Erstes und Wichtigstes zeigt, ist die Insellage der Strafkolonie. Geschlossen, wie sie ist, kann sie als Chiffre der menschlichen Seinslage überhaupt – individuell als Drama der inneren Welt[49] oder kollektiv als Gesellschafts- bzw. Kulturgleichnis – gelesen werden, die ihre Maßstäbe aus sich selbst schöpfen muss. Da diese Richtlinien aber nicht vorgegeben sind, wird das Dasein zwangsläufig zu einem experimentum mundi, dem der Status der Kontingenz nie ganz abgeht. Durch den Übergang von einem System zum anderen wird diese grundsätzliche Unsicherheit angezeigt und nur vorläufig überwunden. Darum liegt hier eine „ewige Schwellensituation“ – gar die pervertierte Form eines rite de passage? – vor, die sich jederzeit ändern kann. So sehr sich die Menschen, hier durch den Offizier vertreten, die Fixierung eines Zustandes wünschen, Dauer und Sicherheit sind nicht möglich. Genau diese Ungewissheit aber eröffnet die Möglichkeit, dass jeder scheinbar überwundene Zustand in der Zukunft wiederkehren kann. Der Apparat bleibt eine immerwährende Drohung! Da die Schwellensituation in dieser Erzählung eine besondere Gestalt annimmt und in Form eines Zusammenbruchs ihren absoluten Höhepunkt erreicht, wird hier die Krise zur Krisis, die eine Umkehr der Gesamtsituation einleitet. Um diesen „kritisch-prekären“ Punkt herum bewegt sich die ganze Erzählung.[50]

[49] In diesem Falle müsste jedes Detail der Erzählung – wie im Traum auf der Sekundärstufe! – als Aspekt des Menschen überhaupt bzw. des Lesers (!) aufgefasst und gedeutet werden. Der Offizier wäre dann nicht weniger ein Teil von „mir“ als der Delinquent und der Forschungsreisende. Gleichsam als internalisiertes Familien- oder Gesellschaftsmodell.

[50] Nach Peter von Matt (1995, 275ff.) kann auch das „Urteil“ als rite de passage gelesen werden, wobei mir scheint, dass er (le rite) im Gegensatz zur „Strafkolonie“, wo er pervertiert wird, scheitert.

2
Kolonialismus, Imperialismus und Barbarei: der technisch hochgerüstete Mythos

Der zweite Aspekt, der die Gesamtsituation definiert, ist ein globaler Gewalt- und Kriegszustand. Die Welt, die sich hier abspielt, verweist auf den damaligen Imperialismus, in dem Kafka lebte, und damit auf die Tatsache, dass sich Nationen andere Nationen hemmungslos einverleiben und mit ihnen nach Belieben verfahren. Bis zum Individuum hinunter werden Eigenwürde und Eigenrecht missachtet, mit der Folge, dass der Mensch dem Menschen ein Schrecken wird. „Kolonie" heißt aber Fremdherrschaft und beinhaltet eine Ausbeutung, die nicht nur die Menschen einander entfremdet, sondern sich so „unantastbar" gibt, dass ihre Aufhebung unmöglich erscheint.

Das dritte Moment, das sich mit Insellage und Gewaltherrschaft zu einem merkwürdigen Gesamtkomplex verbindet, ist die Technik. Technik bedeutet „Instrumentalität" bzw. „Instrumentalisierung" und meint die Werkzeughaftigkeit des Daseins. Wird sie theoretisch und praktisch grundsätzlich, spricht die Philosophie von der Geisteshaltung des Utilitarismus, der sich alles zu Nutzen macht und kein Eigenrecht der Wesen und Dinge, weder der Menschen, Tiere und Pflanzen noch der sonstigen Schöpfungsgebilde, kennt. Zumeist ist der Nutzen auf den Zweck der Macht, sowohl der Machterhaltung als auch der Machtausweitung, bezogen. Dafür steht hier exemplarisch die Sträflingsinsel mit ihrem Kommandosystem.[51]

Es wäre aber verfehlt, die Technikversessenheit des Offiziers mit einer modernen Seelenlage gleichzusetzen. Im Gegenteil verschmilzt sie hier mit einem archaischen Bewusstsein, dem der Sinn für das Numinose noch zu eigen ist, daher die Begeisterung des Offiziers, die die mörderische Hinrichtung zu einem Ritual aufwertet, in dem sich das göttliche Geheimnis vollzieht. Die Welt des alten Kommandanten bzw. des Offiziers offenbart sich so als eine mythische Welt, nur technisch hochgerüstet. Hier waltet jenes Mysterium, das sich nur im Tod öffnet. Ja, es ist der Tod, der wie ein Gottesengel die letzte Erkenntnis schenkt! So dachten alle alten Kulturen, daher das Opfer nie nur geistlose Hinschlachtung war, sondern ein Akt der Hingabe und Ergebung, in dem sich Verklärung und Erlösung ereigneten. Daher die Langsamkeit und „Genüßlichkeit" des Rituals.

Sowohl auf der Ebene von Komposition und Stil als auch auf der Ebene des Geschehens selbst gerät diese feste und klare Welt des Mythos nun aber ins Wanken; sie erhält Stöße und folgend Risse, das Fragliche bricht auf und Hintergründiges drängt sich hervor, das alles Licht mit düsteren Zweifeln und Fragezeichen durchsetzt. Was will uns Kafka damit zeigen und sagen?

[51] Es kann nicht die Frage sein, dass wir heute wieder weltweit unter der Herrschaft des schnellen und kurzsichtigen Nutzens bzw. Vorteils stehen, eine Herrschaft, die sowohl die Natur als auch den Frieden zwischen den Gesellschaften zu zerstören droht.

3
KZ und Heilanstalt

So ungeheuerlich es klingen mag, es ist doch wahr: Kafka stellt die Strafinsel, die dem Leser wie ein Konzentrationslager anmutet, als Heil- und Erlösungsanstalt dar, die den Menschen aus seiner existenziellen Gefangenschaft, wenn auch auf leidvollem Wege, befreien will. Ist das aber nicht grotesk, nicht zynisch gar? Es ist bekannt, dass Kafka gerne mit den Mitteln der Ironie, des Sarkasmus und der Groteske arbeitet. Auch hier, auf dieser Insel, scheut er sich nicht, wahre Slapsticks, etwa die zwischen dem Bewacher und dem Verurteilten, zu präsentieren, Slapsticks, die Kafka aus dem Kino kannte, das damals gerade von den genialen Tragikomödien Charlie Chaplins erobert wurde. Kafkas Gebrauch von Groteske und Burleske mag viele Gründe haben, Gründe der Ablenkung, der Vergnügung, der Relativierung oder gar der kontrastierenden Verstärkung der Grausamkeit, aber immer bleibt doch ein tiefer Ernst spürbar, der schaudern macht. Beweis der Existenz dieses Ernstes ist die Angst, von der der Reisende gepackt wird und die zu seiner Flucht führt. Es steigen Zweifel auf: Kann man diesem Wahnsinn überhaupt entkommen? Nimmt man ihn nicht doch, wohin man auch geht, mit sich, selbst wenn es einem zunächst gelingen mag, seine Vertreter abzuschütteln? Oder kehrt der Irrsinn am Ende wieder, unerbittlich, unvorhersehbar wie nach einem ehernen Naturgesetz? Vielleicht, aber nicht einmal dann weiß man, wann, wie und warum er wiederkehrt.

4 „Wer nicht hören will, muss fühlen."

Wo aber Heil sein soll, da ist Unheil. Unheil als Folge der Schuld, des Vergehens, der Sünde, des Ungehorsams und des Abfalls, all der Widersetzlichkeiten und Verwirrungen, die in die große Ordnung böse Unordnung bringen. Diese böse Unordnung, verursacht durch den Ungehorsam, reicht so tief, dass sie nicht durch bloße Rechtsprechung, durch Entschuldigung und gutgemeinte Versöhnung behoben werden kann, nein, die Richtigstellung muss grundsätzlicher erfolgen, tiefer reichen, bis in die letzten Existenzgrundlagen hinein, für die hier der lebendige Leib steht, in den Schuld und Sühne eingraviert werden. Erst da, in der letzten fleischlich konkreten Seinstiefe, fände, wenn überhaupt, ein Erkennen und Umlernen statt, das die Erhaltung bzw. Wiederherstellung der großen Ordnung garantierte. Dafür reicht das bloß informative Wissen nicht aus, auch der ethische Wille nicht, der im Falle des Menschen nach religiöser Lesart hoffnungslos gebrochen ist und selbst noch die Hingabe als Mittel der Selbstsucht missbraucht. Daher kann nicht nur gewusst, es muss gefühlt werden, gemäß dem Motto: „Wer nicht hören will, muss fühlen" – bloße „Information" bliebe belanglos. Geschieht dies, zaubert die Inskription des Urteils auf das Gesicht des Schuldigen, wie der Offizier berichtet, echtes Entzücken, eben das Entzücken der leibhaften Erleuchtung, deren Glanz wahres Wissen und wahre Erlösung bedeutet. Die moderne Welt, die das Sakrale nicht mehr kennt und alles auf billige Weise rationalisiert, hat dagegen den Zugang zum wahren Leben verloren; sie kennt nicht mehr das Geheimnis, das nirgends sonst so waltet wie in der Erkenntnis und Aufhebung der Schuld, jener Schuld, die nicht bloß an einer Tat, sondern am Sein selbst hängt. Erst dort, wo diese Seinsschuld des Individuums, die in seinem Selbst- und Abgesondertsein verankert ist, behoben wird, da können Erlösung und Beseligung statthaben. Der Ort, wo sich dies ereignet, ist aber der Tod, nur er, das Sterben des Individuums und sein Opfer für das größere Ganze, das den Eingang in das Universale, wie alle große Kunst weiß, freimacht. Daher muss solches Selbstopfer „existenziell" sein und kann nicht nur rational, sondern muss mit Leib und Seele, Wille und Gemüt vollzogen werden, ganz analog den Lehren der Tragödien der antiken und neuzeitlichen Dichter.

Hintergrund für diese radikale Metaphysik Kafkas, die er dem alten Kommandanten unterstellt (und die schon in der Erzählung „Das Urteil" angedeutet wird), ist die Geheimlehre der jüdischen Kabbala, die Kafka nachweislich kannte und studierte.[52] So sagt er bezüglich seiner eigenen Schriftstellerei:

„Diese ganze Literatur ist Ansturm gegen die letzte irdische Grenze … sie hätte sich … leicht zu einer neuen Geheimlehre, einer Kabbala, entwickeln können." (Tagebücher 1910-1923, Frankfurt, 1951, 553)

Ähnlich wie in anderen Kulturen, etwa der indischen, ist die letzte Quelle allen Unheils nämlich die Trennung des Individuums von seinem Urgrund, vom Göttlichen und Ganzen, ja das Einzelsein als solches, das hier nicht wie im Abendland einen absoluten Selbstwert begründet, sondern bereits mit seinem Da- und Sosein den „Sündenfall" konstituiert, ist die letzte Wurzel des Unheils. Dieser Gedanke, der sowohl dem Christentum als auch dem neuzeitlichen Humanismus diametral entgegensteht, taucht immer wieder auf, auch in Moderne und Postmoderne, etwa bei Jakob Böhme, Schelling, Hegel, vielleicht sogar bei Heidegger, und heutzutage sogar bei Madonna und David Bowie.

Wie steht Kafka dazu? Vermittelt er mit seiner Erzählung seinen Standpunkt? Wie immer ja, aber nicht direkt und offen, sondern verhüllt, das jedoch durchaus sehr präzise in Bildern, Gesten und Geschehnissen. Wie genau?

---

[52] Vgl. „Kafka und das Judentum" (1987, Hrsg. Karl Erich Grözinger).

5
Die drei Großepochen der Geschichte: archaisch-jüdische Großvaterherrschaft – christliche Vaterherrschaft – liberale Sohnesherrschaft

Wie in aller Wissenschaft, so gilt auch im Falle der Analyse und Interpretation eines poetischen Textes, vom „Gegebenen, wie es sich zeigt", auszugehen. Dieser phänomenologische Ansatz versucht, sowohl die Struktur, also die „Grammatik", als auch die Bedeutung, die „Semantik", des Textes, so weit wie möglich, aus sich selbst ohne apriorischen Rückgriff auf irgendwelche vorgefassten Theorien und Hypothesen herauszunehmen. Dabei kann es sein, dass man die phänomenale Grenze nicht überschreiten darf, sondern in einem poetologischen Positivismus stehen bleiben muss. Das ist aber selten der Fall, da die meisten Künstler selbst keine Positivisten oder Phänomenologen sind, sondern schon innerhalb ihres Kunstwerkes Marken setzen, die über das Kunstwerk hinausweisen und Verbindungen zu außerkünstlerischen, etwa biographischen, psychologischen, sozioökonomischen, kulturellen und philosophisch-religiösen Welten herstellen. Das ist auch bei Franz Kafka der Fall, ja gerade bei ihm. Um nicht in eine Deutungswillkür hineinzugeraten, ist es allerdings geboten, sich streng an jene textimmanenten Verweise zu halten, auch wenn sie nicht immer eindeutig sind. Leicht ist es, wenn der Künstler von vornherein einen Rahmen wählt, der unzweideutig „uneigentlich", also metaphorisch, allegorisch, symbolisch oder chiffrenhaft gemeint ist. Hierzu zählen etwa alle Tiergeschichten Kafkas. Wenn er Schakale reden lässt, ist es klar, dass er nicht Schakale meint, sondern Menschen, für deren Besonderheit die Schakale stehen. Für was genau, sagt der Dichter selbstverständlich nicht, das wäre unkünstlerisch, doch gibt er Andeutungen genug, um auf die Spur zu kommen.

So verhält es sich auch mit unserer Erzählung. Hingewiesen wurde schon auf die Häufung und Bedeutung religiöser Begriffe und Wendungen, die nicht zufällig sein können, zumal die Hinrichtung als heiliger Akt inszeniert wird. Wenn also „uneigentlich" gemeint, was will Kafka hier sagen?

Wer die Erzählung liest, stellt bald eine seltsame Zweiteilung der Inselhistorie fest,[53] nämlich die zwischen der Welt des alten und der Welt des neuen Kommandanten. Diese beiden Welten folgen aufeinander, und zwar derart, dass sie einander ausschließen, die eine also die andere aufhebt. Bliebe die Analyse hier stehen, übersähe sie Entscheidendes, nämlich die Tatsache, dass es sich in Wahrheit um drei Welten handelt, die aufeinanderstoßen, wobei die dritte im europäischen Forschungsreisenden repräsentiert ist, dem die Rolle eines Vermittlers oder sogar Entscheiders in diesem Weltenkonflikt obliegt.[54] Wie sehen diese drei Welten genauer aus und was bedeuten sie?

Es ist zum einen die archaische, ja „barbarische" Welt des alten Kommandanten, vertreten durch seinen Offizier, der es gerade noch schafft, das traditionelle „Rechtssystem", dem der Untergang droht, aufrechtzuerhalten; zum anderen die eben jetzt angetretene Herrschaft des neuen Kommandanten, der ein neues Rechtssystem einführen will, wobei offen ist, wie es aussehen wird; und schließlich die „moderne", wissenschaftliche Welt des Reisenden, der sich betont liberal, aufklärerisch, neutral, sachlich, distanziert, freundlich und „gleich-gültig" gibt, eben wie ein Ethnologe, der vorurteilsfrei die abstrusesten Riten alter Völker studiert. Da die Frauen auf der Insel eine untergeordnete Rolle spielen, scheinen alle drei Ordnungen patriarchaler Natur zu sein, sicher aber die ersten beiden, wobei sich die alte Welt archaisch-patriarchal, noch durchdrungen von Numinosität und „heiliger Gewalt", die neue Welt dagegen aufgeklärt-patriarchal gibt und rohe Gewalt verabscheut. Da Kafka der zweiten Ordnung einen christlichen Priester zuordnet, den „Geistlichen", der sich weigerte, den alten Kommandanten auf einem „christlichen" Friedhof zu begraben, dürfen wir sie als Metapher eines patriarchal-aufgeklärten Christentums betrachten, durchaus nicht frei von Herrschaft, Gewalt, Frauenfeindlichkeit und Autoritarismus, aber nicht mehr so primitiv, roh, magisch und grausam wie die Ordnung des alten

[53] Vgl. Kai Schröter (2017, 40-61).
[54] Betrachtet man diese drei Kulturepochen „ontogenetisch", also als Entwicklungsphasen des Individuums, erhalten wir das „rohe" magisch-rituelle, das mythisch-dramatische und das aufgeklärt-rationale Lebensalter (Latenzphase).

Kommandanten. Der Übergang von der einen zur anderen Kulturepoche beweist allerdings, dass die erste, die archaische, nicht einfach zu Ende geht, sondern mit manchen Relikten in die nächste hinübergreift und dadurch die folgende Kulturformation gleichsam „kontaminiert“. Da das Christentum in der Tat immer wieder von der Botschaft seines Stifters abfiel und alte, nicht selten furchtbar grausame Gewalttraditionen rehabilitierte, gibt es selbst das beste Beispiel für diesen kulturlogischen Zusammenhang ab.

Fast im Sinne der Drei-Stadien-Theorie von Auguste Comte (1798-1857) führt Kafka hier also drei Herrschaftssysteme vor, die sich wie auf einer geschichtlichen Wasserscheide begegnen: die Welt der magisch-mythischen Religion, die Welt der religiösen Metaphysik und Philosophie und die Welt der säkularisierten „positiven“ Wissenschaft. Aufgrund vieler weiterer Andeutungen, die im Text gemacht werden, ist darüber hinaus die volle Identifizierung der ersten Welt, der Welt der archaisch-magischen Religion, durch intertextuelle Verweise unterstützt, möglich. So sind sich die meisten Kafkainterpreten darin einig, dass in der Erzählung „Schakale und Araber“ die Schakale für die Juden bzw. für ein bestimmtes Judentum stehen und dass in der Erzählung „Ein Bericht für eine Akademie“ geschichtsphilosophische Zusammenhänge versinnbildlicht werden.[55] Somit drängt sich die Identität der Welt des alten Kommandanten mit der Welt des altisrealitischen bzw. orthodoxen Judentums bzw. noch allgemeiner mit der Welt archaisch-ritualistischer Gesetzes- und Schriftreligionen auf, wozu auch der Islam gerechnet werden muss, auf den hier allerdings nicht angespielt wird.[56] So gesehen, scheint es, als liefere Kafka mit dieser Parabel die künstlerische Fassung einer Religions- und damit auch einer Kultur- und Geschichtsphilosophie, zumindest im Umkreis von Vorderem Orient und Abendland, die ihre Kulturstufe im Laufe der Neuzeit bis in weit entfernte Inseln exportierten und noch immer exportieren.

Da es sich bei der „Strafkolonie“ um ein kleines Kunstwerk und nicht um eine umfassende kultur- und religionsphilosophische Studie handelt, darf selbstverständlich nicht erwartet werden, dass Kafka allen Aspekten dieser drei Kultur- und Religionsstufen gerecht wird. Gerade was die erste Stufe betrifft, scheint er m.E. eher eine Verfallsstufe, wie sie ihm in seiner Lebenszeit begegnete, vorzuführen, doch dass er damit etwas Richtiges getroffen hat, kann, wie im Folgenden gezeigt werden soll, kaum bestritten werden.

---

[55] Nach Karl Grözinger (2014, 183-204) steht das Mäusevolk in Kafkas Erzählung „Josefine und das Volk der Mäuse“ ebenfalls für das jüdische Volk.
[56] Vgl. Bert Nagel (1983, 118), „Kafka und die Weltliteratur. Zusammenhänge und Wechselwirkungen“, München.

6
Die Insel als abgewehrte Mutter: maternaler Totalausfall und zerfallende Familie

Überblickt man jene Texte Franz Kafkas, in denen das „Familiäre“ den Hintergrund bildet – und das sind wahrlich nicht wenige –, fällt auf, dass die Dimension „Mütterlichkeit“/Maternalität nur eine scheinbar untergeordnete Rolle spielt, so z.B. im „Urteil“, in der „Verwandlung“, in der „Strafkolonie“ und im „Prozess“. Das wird kaum ein Zufall sein und deutet zumindest ex negativo etwas Wichtiges, aber eben Ungesagtes an und erzeugt so eine irritierende Unbestimmtheit. Warum gibt es in diesen Welten keine Mütter bzw. warum spielen sie eine scheinbar so unscheinbare Rolle? Oder täuscht sich hier der Leser und übersieht etwas?

In der „Strafkolonie“ kommt nicht einmal das Wort „Mutter“ vor, geschweige denn eine Mutterfigur, jedenfalls in menschlicher Gestalt nicht. Soll damit angedeutet werden, dass die Welt der Strafkolonie eine mutterlos-unmütterliche Welt, also in dieser Hinsicht „unmenschlich“ ist? Will Kafka hier vielleicht den Totalausfall des Mütterlichen – und was wir unbewusst damit als Qualität verbinden – anzeigen? Denn welcher „gesunde“ Mensch hört aus der Sphäre des Mütterlichen nicht Warmes, Sanftes, Liebevolles, hört nicht Zuwendung, Sicherheit, Geborgenheit, Nährung, Halt, den Glanz des verzückten Blickes heraus? Gewiss ist jedenfalls, dass all dies in dieser harten, kalten, scharfen, „bösen“ Welt des Apparates, des Urteils und der Hinrichtung fehlt. Zeichnet sich Mütterlichkeit aber nicht gerade dadurch aus, jedenfalls in unseren Idealisierungen, dass sie nicht urteilt, sondern das Leben, vor allem das des Kindes, nimmt, wie es ist, bedingungslos, uneingeschränkt, selbst wenn dieses Kind mit sichtbaren Mängeln zur Welt kommt?

Mir scheint, dass alles in dieser Erzählung auf solche Zusammenhänge hindeutet: Diese Insel ist tödlich männlich, im wahrsten Sinn des Wortes, und es sind Männer, Väter, Großväter, Söhne, Soldaten, Kommandanten, Forscher und Arbeiter, die hier agieren – denken, herrschen, entscheiden, urteilen, verurteilen, hinrichten, drohen, trennen, spalten, vernichten, morden, quälen, alles Worte, die selbst im Text vorkommen und klar den semantischen Ort umreißen, an dem wir uns befinden, in der düsteren Welt des Todes, und zwar nicht des natürlichen, sondern des gewollten, angeordneten, „künstlichen“, des „gemachten“ Todes. Ja, diese Insel ist eine Insel der „Todesmache“, des „Totmachens“, eine Todesinsel, kein Zweifel. Und also müssen wir folgern: Hier, auf dieser Strafinsel, werden wir in einer selten radikalen Weise mit dem Totalausfall des Mütterlichen als des Prinzips der uneingeschränkten Lebensbejahung konfrontiert.

Und doch, das Ungeheuerlichste ist damit noch nicht gesagt, nämlich dieses, dass selbst hier auf dieser Insel dem Mütterlichen nicht zu entkommen ist, so sehr die „männliche Macht“ diese Ausgrenzung auch anstreben mag. Die Männer täuschen sich, wenn sie glauben, außerhalb des Mütterlichen leben zu können, stammen doch auch sie aus der Mutter, von ihr geboren, getragen, geboren und genährt! Zum männlichen Irrsinn gehört nicht zum Wenigsten dieser Wahn, der meint, ohne Mutter leben zu können. Und so leben die Männer dieser Insel, die so radikal vom Mütterlichen „gesäubert“ erscheint, keineswegs ohne Mutter, sondern blenden sie nur aus, verleugnen sie, haben sie gänzlich verdrängt und vergessen.

Wie Sigmund Freud lehrte, kehrt das, was verdrängt und verleugnet wird, in anderer, meist verfremdet-störender Weise zurück. Auch hier? Und wenn ja, wo? Vielleicht in pervertierter Form? Schon die erste Lektüre unseres Textes kann nicht verhindern, mit der Funktionsbeschreibung des Apparates den Sexualakt zu evozieren. Ausdrücklich spricht Kafka vom „Bett“, was bei ihm nie zufällig geschieht, da das „Bett“ an zentralen Stellen seines Werkes vorkommt und von ihm immer bewusst als Chiffre eingesetzt wird. Auch in der „Strafkolonie“ ist dies der Fall, da der Verurteilte mit dem Urteil geradezu „okuliert“, von der Egge begattet und von ihr „penetriert“ wird. Der Delinquent liegt also auf der „Mutter“, geknebelt und gefesselt, und wird vom „Vater“ durchstoßen, ja dieser setzt

das Wort, die Sprache, den Begriff als Urteilsspruch, der tödlich trifft, während die „Mutter“ das abgeurteilte Kind mit ihrem Stahlleib umfasst und dem Vater entgegenhält.

So gesehen, haben wir es hier mit einer „Mutter“ zu tun, die ganz dem Vater zu Willen ist, sich ihm gehorsam unterordnet und nicht davor zurückscheut, ihr Kind dem fanatischen Gerechtigkeits- und Wahrheitswillen des Vaters auszuliefern. Abgesehen davon, dass sich in dieser Konstellation nachweislich die reale Familien-, Vater- und Muttererfahrung Franz Kafkas spiegelt, lässt der Künstler hier die gesamte Patriarchatsgeschichte der Menschheit, die spätestens mit der Gründung der Stadtstaaten vor 7000 Jahren anhebt, auferstehen. Schon Sarah hinderte nicht ihren Mann Abraham daran, mit ihrem Kind Isaak loszuziehen, um seine Opferung durchzuführen. Und nimmt nicht in ähnlicher Weise die Mutter Jesu die grausame Hinrichtung ihres Sohnes Jesus wortlos und ohne jeden Widerstand hin? Jedenfalls wird nichts vom Gegenteil berichtet, auch wenn uns später die Maler der Kreuzigungsszene oft eine Gottesmutter zeigen, die in Ohnmacht versinkt. Wer dagegen schreiend dargestellt wird, ist regelmäßig die „große Sünderin“, Maria Magdalena, die aber wohl weniger ihre Empörung als ihre Verzweiflung zum Ausdruck bringt.

Da die genannten Zusammenhänge zu Kafkas Zeit leidenschaftlich diskutiert wurden, darf man annehmen, dass ein Reflex davon auch in seinem Werk erscheint und sowohl den Totalausfall des Mütterlichen als auch die elterliche Komplizenschaft anzeigt. Doch in anderer Hinsicht dürfte selbst dem hyperreflexiven Kafka eine Wiederkehr des Mütterlichen, die uns heute auffällt, entgangen sein. Denn in der Tat drängt sich die Frage auf, ob sich in dieser Erzählung das Mütterliche nicht doch, nämlich in Gestalt der Insel selbst, bekundet? Nicht nur, dass diese Insel wie alles Weibliche „rund“ und scheinbar selbstgenügsam ist, vielmehr trägt sie auch alles, selbst das Grausamste und Perverseste, und macht so ohne allen eigenen herrscherlichen Anspruch die Geschehnisse der Tatmenschen erst möglich. Erweist sie sich also in Wahrheit nicht gerade durch ihre Verborgenheit als die mächtigere Instanz in diesem Kosmos? Was bliebe denn von all der männlichen Herrlichkeit übrig, wenn die Insel versänke und die ganze Kommandostruktur mit ins Meer spülte? Nichts bliebe, hilflos und ohne jede Möglichkeit der Gegenwehr würde sie in den Fluten verschwinden! Selbst das mörderischste Leben ist eben doch nur „vita a causa di maternità“. Der Wahn der Männer, ohne Frau und Mutter herrschen zu können, ist eben ein Wahn, nichts sonst und verdankt sich noch als Wahn der stillen Mütterlichkeit, ohne deren haltende Liebe (und leider oft unkritische Unterwerfung) Wahn, Gewalt und Tod nicht möglich sind. Es liegt auf der Hand: Der Tod ist eine Funktion des Lebens, nicht umgekehrt, das Leben eine Funktion des Todes. Gewiss wirkt die Sterblichkeit wieder auf das Leben zurück und gibt ihm eine besondere Bedeutung und Gestalt, doch an seinem Grund ist der Tod eine Offenbarung, wenn auch die letzte, des Lebens. Und dieses Leben ist vor allem das Leben der das Leben austragenden, gebärenden und aufziehenden Mutter. Ohne sie wäre diese männerdominierte „Strafkolonie“ ein nichts und nicht möglich. Ob Kafka davon wusste? Es scheint nicht, seine Muttererfahrung war blass und gab nicht so viel her, als dass er daraus eine bedeutende Mutterfigur hätte gestalten können. Vielleicht im „Schloss“? Auch da nicht, jedenfalls scheint sich „Olga“ nicht als Mutterfigur, sondern eher als gute Schwester oder Freundin anzubieten. Eine wirkliche Mutter gibt es auch in der Schlosswelt nicht, es sei, man wollte im Schloss selbst ein Muttersymbol sehen.

Wir kommen nicht umhin, festzustellen: Wohl ist die Mutter da, und sie kann auch nicht „ausgeschaltet“ und total „entfernt“ werden, selbst vom mächtigsten Herrscher der Welt nicht, doch sie spielt in Kafkas Unwelt nur eine hintergründige, letztlich der Vaterwelt angepasste und dienende Rolle, eher abwiegelnd und beschwichtigend als eintretend und kämpfend für Recht und Glück ihrer Kinder. So auch auf der Strafinsel, wo das Mütterliche nie eigenständige Gestalt annimmt und als Person dem Vater gegenübertritt. Da die meist polternden Väter in Kafkas Welt nicht zu übersehen und zu überhören sind, nimmt es nicht wunder, dass nicht nur Franz Kafka selbst, sondern auch seine Interpreten sich verführen ließen, vornehmlich das Vater-Sohn-Verhältnis zu beachten und den Totalausfall der Mutter zu verkennen. Doch ohne die Mutter wäre diese Vaterwelt nicht möglich, darum muss der Forschungsreisende auch, ohne dass er darum wüsste, die Insel fluchtartig verlassen.

Ohne sich von der Mutter zu lösen, kann sich aber kein „Sohn“ jemals von solch einem „Vater“ lösen. Ein Grund, warum Kafka mit dem Schlussteil dieser Erzählung so haderte und nie recht wusste, ob er so gut sei oder anders gestaltet werden müsse, könnte hierin zu sehen sein. Denn an diesem heiklen Punkt hatte er sich selbst noch nicht genügend durchschaut, sondern hängte in einer beschönigenden Rationalisierung fest, wie das folgende Zitat beweist, in dem er von der „grenzenlosen Güte“ der Mutter spricht und sich auf diese Weise schützend vor sie stellt. Kann es aber „grenzenlos gut“ sein, den eigenen Sohn „ins Messer laufen zu lassen“ und dem Vater bzw. seinem Geschäft, also der Selbsterhaltung der Familie und – weiter gefasst – dem Utilitarismus des kapitalistischen Systems, das Künstlertum zu opfern? Vor allem: Während man gegen einen groben und polternden Vater aufbegehren kann, lässt sich gegen eine „grenzenlos gute“ Mutter nichts einwenden, auch dann nicht, wenn sie ganz im Sinne des Vaters handelt, im Gegenteil, immer steht man „grenzenlos“ in ihrer Schuld. Auch diese fatale Verstrickung der Mutter und Frau gehört in die Patriarchatsgeschichte der Menschheit. Wie niemand sonst ist darum die Mutter die Quelle und Hüterin des Schuldkomplexes.

Exkurs

Auch wenn biografische Hintergründe niemals über Gestaltung und Bedeutung eines literarischen Textes entscheiden können, dürfen sie doch als Quellen und „Steinbrüche“, aus denen die Interpreten ihr Material schöpfen, dienen. Darum sei kurz ein Bild von Franz Kafkas Mutter Julie Kafka gezeichnet: Da sie den ganzen Tag im Geschäft des Ehemannes zubrachte, stand sie kaum der Familie zur Verfügung. Im vollen Bewusstsein, den Kindern zu fehlen, änderte sie nichts an dieser Situation. Die Bedürfnisse ihres Mannes waren, so zumindest aus der Sicht des Sohnes Franz, letztendlich das Wichtigste in ihrem Leben. Zwar war sie vom Wesen her eine einnehmende und ausgleichende Person, vor allem im Gegensatz zum oft schroffen und cholerischen Ehemann, aber Konflikte wurden überspielt und verblieben in einem ungeklärten Schwebezustand. Gerade im angespannten Verhältnis von Vater und Sohn bezog sie zumeist nur eine indifferente Position, wie Franz Kafka im „Brief an den Vater“ beklagt:

„Es ist wahr, dass die Mutter grenzenlos gut zu mir war, aber alles das stand für mich in Beziehung zu Dir, also in keiner guten Beziehung. Die Mutter hatte unbewusst die Rolle eines Treibers in der Jagd (sic!!).[57] Wenn schon Deine Erziehung in irgendeinem unwahrscheinlichen Fall mich durch Erzeugung von Trotz, Abneigung oder gar Hass auf eigene Füße hätte stellen können, so glich das die Mutter durch Gutsein, durch vernünftige Rede (sie war im Wirrwarr der Kindheit das Urbild der Vernunft), durch Fürbitte wieder aus, und ich war wieder in Deinen Kreis zurückgetrieben, aus dem ich sonst vielleicht, Dir und mir zum Vorteil, ausgebrochen wäre. Oder es war so, dass es zu keiner eigentlichen Versöhnung kam, dass die Mutter mich vor Dir bloß im Geheimen schützte, mir im Geheimen etwas gab, etwas erlaubte, dann war ich wieder vor Dir das lichtscheue Wesen, der Betrüger, der Schuldbewusste, der wegen seiner Nichtigkeit selbst zu dem, was er für sein Recht hielt, nur auf Schleichwegen kommen konnte. Natürlich gewöhnte ich mich dann, auf diesen Wegen auch das zu suchen, worauf ich, selbst meiner Meinung nach, kein Recht hatte. Das war wieder Vergrößerung des Schuldbewusstseins.“

Als Beispiel hierfür diene jene Auseinandersetzung um eine Asbestfabrik aus dem Jahre 1912, die, von Vater Hermann finanziert, sein Sohn Franz zusammen mit dem Schwager Karl Hermann leiten sollte. Doch Sohn Franz konnte und wollte nicht so viel Zeit, wie gewünscht und von der Familie erwartet, in das Unternehmen stecken, das sich, kaum ein Jahr nach seiner Gründung, in ernsthaften Schwierigkeiten befand. Der Druck auf Franz Kafka wuchs so stark an, dass er in einem Brief an seinen Freund Max Brod von Selbstmordabsichten schrieb. Davon aufgeschreckt, informierte dieser die Mutter. Und wie reagierte Mutter Julie? Sie nahm durch Verschweigen Rücksicht auf das „kränkelnde Herz“[58] des Vaters und sorgte dafür, dass Franz in den nächsten Wochen nicht mehr in die

[57] „Grenzenlos gut“? Und: Wirrwarr durch ein Urbild an Vernunft?
[58] Hier handelt es sich zweifellos um eine „Herzneurose“ und um keine vitale Herzerkrankung.

verhasste Fabrik musste, indem sie heimlich (!) die Aufgabe einem jüngeren Bruder des Schwagers übertrug. Der Konflikt war damit zwar entschärft, aber nicht gelöst, und die „Schuld“ blieb unbereinigt bei Franz zurück.

7
Die aufgeschobene Apokalypse: der Messias kommt nicht durch

Der Prokurist K. wird im Roman „Der Prozess" eines Morgens unversehens verhaftet, aber angeklagt oder in Untersuchungshaft genommen wird er nicht, im Gegenteil, er bleibt frei und kann sich bewegen, wohin er will. Spätestens hier müsste er begreifen, dass es sich um kein übliches Gerichtsverfahren handelt, sodass er alles Weitere ruhig auf sich zukommen lassen und einfach sein Leben weiterleben könnte. Er aber meint, den Kampf aufnehmen zu müssen und das „Gericht" angreifen zu sollen. Genau damit aber löst er die Lawine seines Unglücks aus – er läuft sozusagen in das Messer, das er sich selbst aufgepflanzt hat, und begreift nicht, dass es darum gegangen wäre, „geistesgegenwärtig", was er, wie er selbst zugibt, meistens nicht ist, im Aufschub zu verharren und zur Besinnung zu kommen. Niemand droht mit dem Untergang, er selbst aber zerrt den Prozess, wie es heißt, herbei, sodass Letzterer unmerklich, wie es ebenfalls heißt, in das Urteil übergeht.

Viele Texte von Kafka finden deshalb keinen Abschluss, weil sie im Sinne des aufgeschobenen Unterganges nicht enden sollen, sodass der Mensch noch Spielraum genug bekommt, um zu sich zu finden, sich zu sammeln, zu besinnen, aus seiner Selbstentfremdung herauszutreten und umzukehren. Der Aufschub ist ein Angebot an seine Freiheit und bietet die Möglichkeit der Neujustierung des eigenen Lebens. Die endlose Ferne des Ziels, das nie erreicht werden kann, hat die positive Seite, Raum für unbegrenzte Neubesinnung zu schaffen und das „falsche Selbst" zu überwinden. Jede Krise birgt dieses Potential, doch das Tragische ist, dass Kafkas Helden, von wenigen Ausnahmen abgesehen, diese Chance nicht sehen, ungeduldig, unduldsam, gewalttätig, fordernd, aggressiv und anmaßend werden und so ihren Aufschub gleichsam verbrauchen. Es ist das scheinbare Opfer selbst, das den Prozess beschleunigt, ob im „Urteil", in der „Verwandlung", im „Prozess" oder im „Schloss". „Wieviel Unheil würde verhindert werden, wenn es uns gelänge, ruhig in unserem Zimmer sitzen zu bleiben", sagt Blaise Pascal einmal und legt damit den Finger auf die Wunde von Ungeduld und Unduldsamkeit: Immer müssen wir etwas „unternehmen", hektisch drauflos rennen, alle Welt in Schrecken versetzen und den Gang der Dinge durcheinanderwerfen. Der „Diabolos", der „Verwirrer" ist das externalisierte Symbol dieser Umtriebigkeit.

Die Denkfigur des Aufschubs – the suspensive figure – ist alt und kommt sowohl in der Odyssee als auch in den beiden großen Testamenten schon vor, Abraham z.B. bittet Gott darum. Damit verbunden ist die Idee, dass durch unsere Fürbitten und „Vor-Leiden" das Maß des Unglücks vermindert werden und vielleicht sogar die Apokalypse in ihrer schlimmsten Form abgewendet werden kann. Das Warten auf den Messias hat darum einen tiefen Sinn, paradox möchte man fast sagen, je länger er zögert zurückzukehren, um so besser für uns.

„Die Heilsgeschichte ist eingefroren in einer Art „ewiger Wiederkehr" des Unvollendeten, weshalb der Messias nicht ankommen kann, es sei denn, „er wird", nach den Worten Kafkas, „nicht am letzten Tag kommen, sondern am allerletzten." Also, er wird zwar kommen, jedoch erst dann, „wenn er nicht mehr nötig sein wird …" Laut Kafka kommt der Messias paradoxerweise, um eine Zeit zu besiegeln, die er nicht durch eigenes Verdienst vollzogen hat. Er wird also kommen, nachdem die gegenwärtige Ewigkeit sich aus ihrer Blockierung lösen konnte, um endlich dem mühsam erkämpften „entscheidenden Augenblick" Raum zu geben." (Marina Cavarocchi Arbib, 1987, 141).

Da Franz Kafka die jüdische, chassidische und kabbalistische Denkweise aus eigener Anschauung kannte, übernahm er manche ihrer Denkfiguren und transponierte sie in das moderne Krisenbewusstsein. Offensichtlich mit viel Gewinn, vor allem aber damit, dass er zeigte, wie stumpf das moderne Bewusstsein ist und gar nicht ahnt, wo es steht und was ihm droht. Wenn Kafka dieses Bewusstsein in Krise und Untergang führt, dann nicht, um dem Defätismus das Wort zu reden, sondern weil er die innere Dialektik dieses hyperautonomen Bewusstseins entlarven will, das sich selbst, wenn es sich nicht besinnt, unaufhaltsam in den Untergang hineintreibt. K. im „Prozess" befindet sich immer

knapp am Punkt, aufzuwachen und zu begreifen, aber er begreift bis zum Schluss nicht wirklich, fügt sich aber schließlich doch, wohl resignativ, darin ein moderner Hiob, der auch nicht begreift, sondern hadert, anklagt und kämpft, um sich schließlich der Übermacht Gottes blind und kleinmütig zu unterwerfen. Die Apokalypse, so könnte man anders sagen, ist nicht eine Funktion des göttlichen Zorns, sondern sie ist in Wahrheit eine Funktion der menschlichen Selbstentfremdung und Einsichtsverweigerung, die Gott gewähren lässt, damit wir, wundgestoßen am Felsen des Schmerzes, erwachen und seine Gnade, die immer schon waltete, erkennen.

III

Der Apparat als das Allerheiligste

1
Der Hauptakteur der Erzählung: der Apparat

Der Hauptakteur, man möchte mythologisierend fast sagen, die Hauptperson auf der Sträflingsinsel ist nicht der Mensch, sondern ein Apparat. Denn in der Tat dreht sich alles um diesen „heiligen Götzen" und sein Ritual, das geradezu zeremoniell vollzogen und – die Gegenwart einer „numinosen Sphäre" beschwörend – gefeiert wird. Wie in alten Zeiten wird auf dieser Maschine ein Mensch verurteilt und gerichtet, ja er wird regelrecht auf diesem „Altar" geopfert. Dieses Opfer, vom Offizier als Quasipriester durchgeführt, muss der verletzten „göttlichen" Gerechtigkeit, die durch diesen Vorgang wiederhergestellt werden soll, Genüge leisten. Aufgrund der Sakralität des Rituals kann es sich ersichtlich um kein ordentliches Rechtsverfahren mit Ankläger, Verteidiger und Richter, sondern es muss sich um eine Art Gottesurteil handeln, unter dessen Herrschaft ein Irrtum ausgeschlossen ist. Darum wird das Urteil dem Opfer auch nicht mitgeteilt, sondern in einer Art fast unentzifferbar-heiligen Schrift wird es so lange in den Leib des Verurteilten geritzt, bis er es mit seinem eigenen Leibempfinden lesen kann und dadurch eine wahre Erleuchtung erfährt, die sich als Entzücken auf seinem Antlitz widerspiegelt. Sein Tod ist darum ein Hingang in die Seligkeit, nicht nur als Erkenntnis, sondern als Wiederaufnahme in die göttlich-versöhnte Welt von Gesetz, Recht und Gerechtigkeit. So jedenfalls schildert es der Offizier von früheren Hinrichtungen, so erwartet er es aber auch für den jetzigen Delinquenten, der das Gehorsamsgebot gegenüber seinem Vorgesetzten gebrochen hat – und so soll es in alle Zukunft bleiben.

Man muss sich keiner tieferen Deutung befleißigen, um zu bemerken, dass hier auf sarkastisch-zynische Weise der mythisch-religiöse Opferritus ins Maschinelle pervertiert wird, und zwar unter zwei Aspekten, erstens unter einem erotischen und zweitens unter einem religiösen Aspekt. Erotisch und religiös, weil der Vorgang der maschinellen Urteilsausführung einem Geschlechtsakt gleicht, während dessen Ablauf durch die „chymische Hochzeit" von Vater (Egge) und Mutter (Bett) nach einem oben in die Maschine eingelegten göttlichen Urteil ein irdisches Geschöpf, das fehlte und dadurch aus der Sphäre des Göttlichen herausfiel, die Chance erhält, neugeboren zu werden, wenn auch in seinen Tod hinein. Der verunreinigte Delinquent, so zum unbescholtenen Kind geworden, das mit seinem „göttlichen Urbild" wieder gleichgemacht ist, erhält das Recht zurück, in das „göttliche Reich" wiederaufgenommen zu werden und am großen Leben, das allerdings den Tod des kleinen Lebens verlangt, teilzuhaben. Kafka schildert diesen Vorgang so genüsslich, dass der Verdacht, der Apparat und seine Zeremonie könnten nur instrumenteller und technisch-pragmatischer Natur sein, gar nicht erst aufkommt, zumal die Urteilsvollstreckung im Rahmen eines Festes in einer Festgemeinde stattfindet, die ein heiliges Sühneopfer vollzieht. Müssen wir aus all dem aber nicht nur folgern, dass Sexualität und Hochzeit mit Folter und Tod verbunden sein können, sondern dass Folter und Tod auch Lust und Hochzeit bedeuten können? In seinem Tagebuch kreist Kafka immer wieder um diese Gedanken, denen schon Marquis de Sade (1740-1814) sein Werk widmete und die im Denken von George Bataille (1897-1962) wiederkehren, in Wahrheit aber auf uralte magisch-mythische Vorstellungen zurückgehen.[59]

[59] Vgl. George Bataille (1963), „Der heilige Eros", dt. von Max Hölzer, Luchterhand, Neuwied/Berlin.

2
Die leibhafte Schrift und das Gebot

Für diesen Deutungshorizont spricht vor allem das Gebot selbst, das verletzt wurde und in seiner Wahrheits- und Geltungskraft wiederaufgerichtet werden muss: „Ehre deinen Vorgesetzten!“ Gewiss nicht zufällig wird man an die zehn Gebote am Sinai erinnert, die bei Todesstrafe ihrer Übertretung den Gehorsam gegenüber Gott und seinen Repräsentanten, den Eltern, einfordern. Das alte Vater-Sohn-Motiv Franz Kafkas, das in vielen seiner Texte im Mittelpunkt steht, taucht hier erneut auf und wird auf das Verhältnis Soldat-Offizier, Sohn-Vater bzw. symbolisch auf das Verhältnis von Mensch und Gott übertragen. Ein weiterer Beleg für die Richtigkeit dieser Sicht ist die rätselhafte Schrift des Urteils, die nur Eingeweihte lesen können und eine hieratische, auf das Hebräische anspielende Aura umgibt. Schlussendlich scheint die Erzählung vorauszusetzen, dass echte Umkehr niemals auf bloß verbale, formale und mentale Weise möglich ist, sondern dass Reue und Umkehr existenziell, d.h. mit allen Fasern des Lebens bis tief ins Leiblich-Triebhafte hinab, erlebt und vollzogen werden müssen.[60] Denn der „Trieb“ der Unbotmäßigkeit, der Widersetzlichkeit und Selbstherrlichkeit reicht, wie die Sündenfallerzählung weiß, so tief ins „Fleisch“, dass er nur dort mit letzter Radikalität entwurzelt und umgebildet werden kann. Diese Entmächtigung des „Fleisches“, das stärker ist als der schwache Geist, muss daher mit dem physischen Tod zusammenfallen.

Zweifellos zeigt sich hier über alle konkreten Gebote hinaus ein Grundsatz, der alle anderen Gebote umfasst und in paradoxer Weise doppelt gefasst werden kann. Aus dem Grundsatz,

- „Wer nicht hören will, muss fühlen“, wird einerseits:
- „Wer nicht gehorchen will, muss fühlen“; andererseits:
- „Wer erkennen will, muss fühlen.“

Wollte man beide Formen des „Hörens“ auf bloß rationalem bzw. intellektuellem Wege realisieren, bliebe alle Erlösung vergeblich. Nur ein Sühnevorgang, der, wie dieser Apparat, Leiden und Erkenntnis paart, kann die durchgreifende Erlösung des Sünders erwirken. Auf die biblische Welt übertragen: Adam und Eva werden nicht durch Belehrung, sondern durch die leibhafte Verbannung aus dem Paradies auf den „umwegigen“ Weg der Erlösung gebracht, verbannt in eine Welt, in der sie im Schweiße ihres Angesichts arbeiten, unter Schmerzen gebären, sich voneinander und von der Natur entfremden und schlussendlich bitter sterben müssen. Doch genau dieser Tod ist es, der die Tür zum wahren Leben aufstößt – so beteuert die Erzählung.

[60] Diese „Körperlichkeit“ gilt für Kafkas Kunst selbst. Ihr „Leib“ ist, wie Günter Blöcker (1957, 300-301) sagt, ihr Sinn, da bei diesem Autor „aller Geist in die Körperlichkeit der Dichtung fährt.“

3
Die sechste Stunde oder die andere Kreuzigung

Wie weit Kafka in seinen religiösen Anspielungen geht, deutet eine Stelle an, die auf das Leiden und Sterben Christi verweist. Da Kafka Verrätselungen liebt, darf man annehmen, dass mit der Erwähnung der „sechsten Stunde“, während welcher der Delinquent seine Erleuchtung erfährt, auf das Passionsgeschehen angespielt wird, das durch das pure Gegenteil, eine allgemeine terrestrische Verfinsterung nämlich, bestimmt ist.

Lk 23,44: „Es war aber ungefähr die sechste Stunde; und es ward eine Finsternis über die ganze Erde bis zur neunten Stunde. Die Sonne ward verfinstert und der Vorhang des Tempels riss mitten entzwei.“

Mk 15,33: „Als aber die sechste Stunde gekommen war, ward eine Finsternis auf der ganzen Erde bis zur neunten Stunde.“

Mt 27,45: „Von der sechsten Stunde aber bis zur neunten ward eine Finsternis über die ganze Erde.“

Nachdem Jesus um 9.00 morgens ans Kreuz geschlagen worden war und sechs Stunden Todesqualen gelitten hatte, verstarb er um 15.00, also in der „9. Stunde“. In den letzten drei Stunden, von 12.00-15.00, verfinsterte sich der Himmel und hüllte das Land in eine große Nacht ein. Einmal unterstellt, Kafka deute hier eine Parallelisierung von Evangelium und Strafkolonie an, was könnte er damit sagen wollen? Zum mindesten, dass es sich in beiden Fällen um ein Passionsgeschehen handelt. Darüber hinaus wird aber das Passionsgeschehen der Strafkolonie, so scheint mir, infrage gestellt und als Betrug entlarvt. Die erwartete Erleuchtung bleibt aus, der Delinquent verharrt „im Dunkeln“ und erfährt nicht, warum er sterben muss: sechste Stunde also für alle Ewigkeit, womit die „Finsternis um die sechste Stunde“ das letzte Wort der Weltgeschichte wäre, ihr ewiger Karfreitag. Damit aber wird dieses Passionsgeschehen in wahrlich sarkastisch-parodistischer Form ad absurdum geführt. Ob Kafka mit dieser Szenerie indirekt auch eine Aussage über das Leiden Christi macht, lässt sich m.E. nicht entscheiden. Unterstrichen wird die hier favorisierte „religiöse Interpretation“ durch Kafkas Andeutung, dass die gesamte Hinrichtung zwölf Stunden dauert, was an die bei Juden und Christen heilige Zahl 12 denken lässt, die für „Ganzheit“, „Totalität“ und „Vollendung“ steht und möglicherweise das gesamte Leiden Christi von seiner Gefangennahme bis zu seinem Tod, also von 3.00 nachts bis 15.00 nachmittags meint. Unabhängig von diesem „Zahlenspiel“ wird die Passion der Strafinsel in jedem Fall als pervertierte Form der Erlösung und mit ihr die Maschine, von der Erzählung längst angebahnt, als Ort einer pervertierten Heiligkeit und Gerechtigkeit entlarvt.

4
Die Entlarvung der Maschine: summum ius summa iniuria

Nachdem der Reisende das Ansinnen des Offiziers entschieden zurückgewiesen hat, sich für den Erhalt des Apparates und seines Gerechtigkeitsrituals beim neuen Kommandanten einzusetzen, befreit der Offizier den verurteilten Soldaten und legt sich an seiner statt auf das Folterbett. Überzeugt von der Göttlichkeit seines Apparates, will er selbst an ihrer Gerechtigkeit teilhaben und, umschlungen von ihren eisernen Armen, in Verzückung sterben. Erleuchtet von dem in seinen Leib eingefleischten Urteil, will er sich und der Welt beweisen, dass er immer gerecht gehandelt hat und bleibenden Ruhm verdient. Schließlich möchte er mit diesem Autodafé nicht nur die Maschine und ihr Verfahren, sondern auch den alten Kommandanten, seinen geistigen Vater, den „Gott“ der Insel, ehren. Was aber geschieht?

In einer aberwitzigen, wahrlich grausig-zynisch-komischen Szene zerspringt der offensichtlich mit seiner Aufgabe überforderte Apparat und zerlegt sich selbst Rad um Rad. Das Gebot, „Sei gerecht!“, kann er nicht umsetzen, im Gegenteil, sein „Schreiben“ versagt kläglich und zerfleischt stattdessen, während er sich selbst zerlegt, seinen „Herrn“, den Offizier. Gerade dadurch aber, dass die Maschine versagt, vollzieht sie – unfreiwillig – die Gerechtigkeit und offenbart mit ihrer Autodestruktion die „ewige Wahrheit“, dass derjenige, der mittels Gewalt und Grausamkeit gerecht sein will, sich selber vernichtet! „Wer anderen eine Grube gräbt, fällt selbst hinein.“ So ironisch, ja sarkastisch es klingen mag, so ist es doch wahr: Hier findet wahrhaftig Gerechtigkeit statt, zum ersten Mal sogar, und zwar dadurch, dass ein zutiefst ungerechtes Verfahren zusammen mit seinem fanatischen Exekutor das einzig Angemessene, seine eigene Vernichtung nämlich, erleidet. So verwundert es nicht, dass die erwartete Erlösung ausbleibt und kein beseligendes Lächeln auf das Antlitz des Offiziers malt, im Gegenteil wird sein Gesicht durch den Eisenstachel, der seine Stirn barbarisch spaltet, ins Unmenschlich-Fratzenhafte entstellt. Mit kaum zu steigernden Mitteln sagt Kafka, was er von der gesamten „heiligen Prozedur“ hält: Höchste Gerechtigkeit, in dieser Weise angemaßt, ist nichts anderes als höchste Ungerechtigkeit. Wo kein Mitspracherecht des Beschuldigten und kein Recht, wo kein Verteidiger und kein Richter, wo kein Staatsanwalt und keine Zeugen, wo kein Codex, wo letztlich kein Maß und keine Nachsicht, kein Mitgefühl und kein Erbarmen, da wird die Gerechtigkeit zur grausamen Folter: „Sola iustitia“, allein auf sich gestellt, verkehrt sich in „Sola tortura“ und muss sich selbst zerstören.

5

Der Apparat als „pervertiertes Bundeszelt“

Auch wenn es von Franz Kafka nirgends direkt ausgesprochen wird, so gibt er doch zu viele offene und versteckte Hinweise, als dass übersehen werden könnte, auf wen und was er mit diesem Apparat und seiner heilig-unheiligen Prozedur anspielt: Es ist nichts anderes als die jüdische Gesetzes- und Gerechtigkeitsreligion in ihrer denkbar menschenfernsten Form. Wenn sich ein religiöser Eifer ohne Menschlichkeit und „Herz“ anmaßt, die Wahrheit zu kennen, zu urteilen und zu richten, und wenn er unbarmherzig die punktgenaue Erfüllung seiner 613 Regeln verlangt, dann setzt er sein „Gesetz“ an die Stelle Gottes und macht sich zum Pseudogott, zum „Götzen“. Auch wenn Kafka nicht so weit geht, die christliche Alternative ins Spiel zu bringen, die fordert, überhaupt das Urteilen und Richten zu lassen (um nicht selbst gerichtet zu werden) und statt den Menschen in den Dienst des Gesetzes das Gesetz in den Dienst des Menschen zu stellen, so grenzt er sich doch scharf von jeglichem religiösen Formalismus ab, der im einzelnen Menschen nur „den Fall“ sieht. Dass Kafka an diesem Punkt anhält, mag der Grund dafür sein, warum wir nicht erfahren, was der neue Kommandant, der anscheinend dem christlichen Kulturkreis angehört, tun wird. Wird er ein neues Strafsystem einführen und wenn ja, welches? Da der Forschungsreisende die Insel verlässt, bleibt diese Frage unbeantwortet.

Wenn die hier vorgenommenen Deutungen zutreffen, drängt sich die Frage auf, was der Apparat nun eigentlich darstellt. Gibt es für ihn ein Vorbild, ein Analogon, das seine seltsame Existenz erklärt? Ich meine schon. Da die wahre Gerechtigkeit in der Selbstzerstörung des Apparates und damit in der Selbstaufhebung des Gesetzesformalismus zur Geltung kommt, erweist sich diese Horrormaschine als gespenstisch-pervertierter Wiedergänger jenes Allerheiligsten der alten Israeliten, das früh schon mit der Thora selbst, dem „Gesetz“, gleichgesetzt wurde: das Bundeszelt[61] bzw. die Bundeslade im Allerheiligsten dieses Zeltes. Stimmt diese Annahme, folgt, dass lex sola die sola crudelis iniustitia bedeutet. Die „Thora“, zum höchsten Gesetz erhoben, muss, so Kafka, die Menschen töten, eine – in der Tat kritische – Sichtweise, die keineswegs so exotisch ist, wie sie klingt, sondern nicht nur im Alten Testament ihre Vorläufer hat, sondern später vom gesetzesfanatischen Pharisäer Saulus, gewandelt zum Paulus, aufgegriffen und mit seiner Theologie der Gnade überwunden wird.[62] Nun heißt es nicht mehr, lex sola, sondern sola gratia. Das Gesetz verflucht und tötet, das Erbarmen lässt leben, so wie Jesus durch das Gesetz gekreuzigt, durch die Güte Gottes gerettet wurde.

Was Kafka hier auf die Spitze treibt – Absurdität und Unmenschlichkeit eines Gesetzes, das, zum Selbstzweck mutiert, die reinen Machtgelüste der „Vorgesetzten“, der Väter, der Chefs, der Richter, der falschen Götter, verschleiert und deckt –, spielt in vielen seiner Erzählungen und Romane eine zentrale Rolle, etwa im Roman „Der Prozess“, in dem sich traumatisierende Familienverhältnisse, historisches Judenschicksal und kabbalistische Mystik eng miteinander verweben, zuweilen so eng und verwirrend, dass Kafka selbst keinen Ausweg mehr sah und den Roman unvollendet liegen lassen musste. So gewiss es ist, dass Kafkas Bild vom „Gesetz“, d.h. von der jüdischen Religion mit ihrer Gerechtigkeitsvorstellung, einseitig ist, so gewiss ist es doch auch, dass die jüdische Religion immer wieder in ihrer Geschichte auf solche Ab- und Irrwege geraten ist, bis hin zu magischer Ritualistik. Zumindest in Kafkas Familie, aber sicherlich nicht nur da, verschmolz der väterlich-willkürliche, wilhelminisch-josephinische Autoritarismus mit einer drohenden, strafenden und schuldbelastenden Gerechtigkeitsvorstellung, die schon zu Jesu Zeit, von diesem beklagt, den „armen Sünder“ erdrückte. Und dass schließlich jede Religion in solche dehumanisierende Selbstgerechtigkeit ausarten kann, hat keine Religion so niederschmetternd bewiesen wie das Christentum selbst, das eigentlich die Härte und Grausamkeit des „Gesetzes“ durch Barmherzigkeit und Liebe überwinden wollte, aber selbst wieder auf die schiefe Bahn der Selbstgerechtigkeit geriet. So gesehen, zeichnet Kafka mit seiner „Strafkolonie“ nichts anderes als eine menschliche Möglichkeit, gegen die man sich nie vollkommen

---

[61] Hebräisch: Mischkan (Stiftshütte, Stiftszelt) als jenes Allerheiligste, wo die Bundeslade aufbewahrt wurde.

[62] Auch Gershom Scholem und Stéphan Mosès (1987, 16) sehen „im Mittelpunkt von Kafkas Werk die Krise des Gesetzes“.

wappnen kann und in der nichts anderes zum Vorschein kommt als das kaum zu bändigende Verlangen des Menschen, sich an die Stelle Gottes zu setzen und den „Richter“ zu spielen.

Wohl beginnt an vielen Stellen, und zwar gerade dort, wo es um das katastrophale Ende von Kafkas Helden geht, „im Gesetz“ ein Licht, ein Glanz, ein Strahl aufzuleuchten, zumeist zwar kurz nur, ein bloßer Schimmer, aber immerhin, der kaum anders als die erhoffte, phantasierte oder wirklich geschenkte Gnade gedeutet werden kann, die nicht verurteilt, sondern erhellt, Aufnahme verspricht, Wärme verheißt, Versöhnung und Frieden, nicht Strafe und Leid, Entwürdigung und Vernichtung. Nur im Falle des Offiziers unterlässt Kafka, offensichtlich ganz bewusst, diesen Hinweis und zeigt damit, dass das Gesetz in seiner rigid-selbstgerechten Form den heillosen, glanzlosen, ja den entsetzlich-leeren Tod bedeutet, vor dem man wie der europäische Reisende nur zurückschaudern kann. Eine „Bundeslade“, die nur Gesetz, nur schriftliche Fixierung sein will, wird zum Folterapparat, der in grausig-grotesker Weise sich selbst zerstören muss und nichts weniger hinterlässt als einen Glanz der Erlösung und des Friedens, vielmehr im gespaltenen Gesicht des Delinquenten ein Bild des erstarrten Entsetzens.

6
Die existenzielle Grundlage – Scham und Schuld als Triebfedern der Selbstaufhebung

Werden wir der Erzählung „In der Strafkolonie“ aber ausreichend gerecht, wenn wir das Strafsystem nur unter gesellschafts- und kulturkritischen Gesichtspunkten betrachten? Im Falle Franz Kafkas, der stets alles auf sich selbst und damit auf sein prekäres und schillerndes „Selbst“ bezog, wäre diese Einschränkung auf die überindividuelle Dimension in der Tat zu kurz gegriffen. Der Versuch ist darum erlaubt, Strafinsel und Apparat psychologisch und existenziell zu betrachten. Vielleicht rechtfertigt das Ergebnis die Hypothese, dass mit dem Hinrichtungsapparat nicht nur das Selbst hingerichtet wird, sondern dass das Selbst sich mit dieser Maschine selbst hinrichtet.

Wenn das Selbstseinkönnen, eingebettet im und vermittelt durch das Mitsein, die große Herausforderung der menschlichen Existenz ist, was wohl kaum bestritten wird, dann sind Angst, Scham, Schuld und Misstrauen Kräfte, die seine Realisierung untergraben. Ja, sie sind selbst, wie Kafka oft sagte und bildmächtig gestaltete, schon eigentliches Urteil und eigentliche Strafe, die einer Verurteilung von außen gar nicht bedürfen. Denn was kann schlimmer urteilen und schmerzen als die „böse“ Scham, in der sich der Mensch als widerwärtig empfindet und radikal verwirft?[63]

Auf der Basis dieses Zusammenhanges entpuppt sich der Komplex von Angst, Schuld und Scham als der wahre Todesapparat, auf dem die Hinrichtung des Selbst vollzogen wird. Dann ist er aber auch das eiserne Bett, auf das der „Schuldige“ gespannt wird, um vom Todesurteil, das in jeder Scham wütet, hingerichtet zu werden. Ist sie aber Bett, dann auch Egge, Kasten und schließlich auch die Schrift bzw. der Todesgrund, der in den Seelenleib hineingestochen wird. Niemand muss hier von außen das Urteil sprechen, im Gegenteil, es kommt aus dem Delinquenten selbst, der, wie es Kafka oft von sich sagte, sein schärfster Richter ist. Damit erhält die Erzählung der „Strafinsel“ eine Tiefe, die die kulturgeschichtliche Sphäre existenziell unterbaut und ermöglicht.

Stimmt dies, dann sagt uns Kafka im Rahmen seiner Parabel, dass Schuld und Scham im Letzten niemals Gerechtigkeit schaffen, sondern mit ihrem Opfer sich selbst zerstören. Und ist es nicht so? Indem sie den Betroffenen vernichten, vernichten sie ihre Seinsgrundlage und dadurch sich selbst. Also sind sie, so müssen wir folgern, letztlich unwahr, sind unheilig, inhuman und widergöttlich. Scham und Schuld außerhalb von Mitgefühl, Güte, Nachsicht und Barmherzigkeit entpuppen sich als teuflische Terrormächte, die für ihre Rechtfertigung das Gerechtigkeitsmotiv missbrauchen. Denn Gerechtigkeit, die den Menschen zerstört, ist insofern „unrecht“, als sie dem Sein, Sinn und Wesen des Menschen mitsamt der göttlichen Ordnung, in die er hineingestellt ist, widerstreitet. Wer daher ohne „Herz“ aburteilt, der kann nicht gerecht urteilen, selbst wenn er sich selbst verurteilt. Mit dieser Botschaft, die mit der Botschaft des Christus identisch ist, geht Kafka hier, sicherlich ohne Absicht, über alles „Pharisäertum“ hinaus und erscheint christlicher, als es ihm selbst bewusst sein konnte.

---

[63] Es gibt auch eine „gute Scham“, die jenes Schamgefühl meint, das sich vor allzu zudringlichen Blicken zu schützen bzw. zu verbergen sucht, oft aber nicht zu schützen vermag, was ein inneres Leiden erzeugt.

7. Der Apparat als reflexives Symbol für Kafkas Schreiben: sein „Schreibbett“

Sehr oft sind die Bild- und Symbolgestalten von Franz Kafkas Kunst so entworfen, dass sie sowohl in ihrem Gehalt als auch in ihrer Form reflexiv auf sein Schreiben bezogen werden müssen. Das gilt umso mehr im Fall, dass Schreiben, Schrift, Zeichen und Text selbst zum Thema werden. Da sie in der „Strafkolonie“ im Kontext von Urteil, Gericht, Schuld, Leid, Strafe, Folter und Tod erscheinen, legt sich der Zusammenhang von Schreiben, Rätselhaftigkeit und Qual von selbst nahe. So viel zumindest haben wir schon erfahren, dass die „Schrift“ des Apparates nicht erlöst, beglückt und Erkenntnis vermittelt, sondern schmerzt, quält und tötet. „Diese Schrift“ ist aber die Sprache des alten Kommandanten, nach unserer Deutung Wort und Schrift der archaischen Kultur- und Religionsstufe, die mit den alten Schriftreligionen, hier vor allem wohl mit der des Judentums, zu identifizieren ist. Vielleicht muss man darüber aber noch hinausgehen und, anthropologisch oder existenziell verallgemeinernd, fragen: Ist nicht schon das Erlernen der Sprache als Medium der Zivilisierung des Menschen eine qualvolle und oft in dem Sinne „tödliche“ Dressur, dass Natürlichkeit, Spontaneität und kindliche Offenheit gehemmt oder gar zerrüttet werden? Allein die Tatsache, dass dieser Zusammenhang immer wieder vermutet wurde, und zwar nicht erst von Jean-Jaques Rousseau, belegt, dass hier ein ernst zu nehmendes Problem anklingt. Zwar übertreibt Ludwig Klages (1872-1956), wenn er den rationalen Geist als Widersacher der „Seele“ bezeichnet, wobei er unter „Seele“ Leib, Gefühl, Empfindung, Unmittelbarkeit, Intuition versteht, doch kann kaum ein Zweifel daran sein, dass gerade im wilhelminischen Zeitalter eine Überrationalisierung des Lebens und damit eine Dissoziation der Seelenkräfte stattgefunden hat, die zu Entfremdungen führten, denen sich die Katastrophen des 19. und 20. Jahrhunderts mit verdanken. Kafka kannte beides im Schreiben: Leiden und Beglückung, doch wo sich „Schrift“ und „Schreiben“ wie in der abendländischen Religiosität mit dem Verurteilen, Richten und Strafen, mit Gebot und Verbot, mit Segnung und Verdammung verbinden, da werden sie, wie Kafka mit seiner Parabel wohl sagen will, inhuman und wenden sich gegen den „Geist“ des Verständnisses, der Nachsicht und der Liebe. In Kafkas Existenz jedenfalls verschmolzen paradigmatisch Sprache, Schrift, Väterlichkeit, Religion, Strenge, Gewalt, Strafe, Schuld, Gesetz und Judentum in solch dichter Weise, dass sie kaum zu trennen sind. Mit der „Erfindung“ von zwei Kommandanten bzw. von drei Welten versucht Kafka in seiner Parabel, Ordnung zu schaffen und aus diesem Dilemma herauszukommen, doch das Ende der Erzählung beweist, wie schwer ihm das gefallen ist. Man versteht seine Unzufriedenheit, versteht aber auch, dass es sich nicht nur um ein sprachliches bzw. künstlerisches, sondern um ein geschichtliches und existenzielles Problem handelt, das er zu seiner Zeit nicht lösen konnte. Nicht einmal die Überwechslung zum Christentum hätte ihm damals geholfen, stand dieses doch selbst stark unter dem Einfluss der rigorosen Gesetzesreligion des „römischen Judentums“. Schreiben muss sicherlich nicht mörderisch sein, muss keine Folter bedeuten, auch wenn sich künstlerisches Schaffen wohl nie ganz ohne Leid realisieren lässt, aber das Schreiben Kafkas, geprägt und beladen von einer historischen Epoche, die Gewalt verherrlichte, von unbarmherzigen Vätern beherrscht wurde, einen strafenden und verdammenden Gott verehrte, zugleich und „ganz modern“ einem kalten technokratischen Intellektualismus bzw. rechnend-verzweckten Rationalismus verfallen war, ein solches Schreiben konnte kaum frei, gewaltlos und wahrhaftig sein, das musste notwendig in sich selbst mit Zwang und Selbstentfremdung ringen. Auch dafür mag der Apparat in der Erzählung stehen, dessen Spruch-Schrift in den weichen verletzlichen Leib, sei es des Künstlers, sei es seines Lesers, letztlich unentzifferbar eingestanzt wird. Vielleicht können wir Heutigen, die rückblickend die Fäden des verwirrenden Knäuels, bestehend aus Zeitgeist, Geschichte, Religion und existenzieller Sonderstellung des Menschen, auflösen, manches besser als Kafka zu seiner Zeit verstehen, doch ganz wird es auch uns nicht gelingen, die „Schrift“ der menschlichen Existenz bzw. das „Urteil“, das über sie gefällt ist, zu entziffern. Denn am Ende steht doch immer das „Todesurteil“, und nicht selten ist es erst der Tod, der Existenzqual und -folter beendet. Dafür schuf Franz Kafka ein Gleichnis, das solange nicht hinfällig ist, solange Menschen sterben müssen. Indem der jüdische Gott die Menschen aus dem Paradies vertrieb, hat er das Urteil über sie gefällt, ein Urteil, das lautet: „Dieses Leben müsst ihr, ob Ihr es versteht oder nicht, ob Ihr es vertrauensvoll hinnehmt

oder damit hadert, mit dem Tod sühnen, das ist euch mit dem sterblichen Leib in die Existenz eingeschrieben, die eine Wunde ist, die sich hiesig nicht schließt.“

IV

Überwindung eines zwiespältigen Judentums?

Jesaja 42,21-22:
„Der Herr hatte
um seiner Gerechtigkeit
willen beschlossen,
das Gesetz groß und
herrlich zu machen.
Doch jetzt sind sie ein beraubtes,
ausgeplündertes Volk;
alle sind in den Kerker geworfen,
ins Gefängnis gesperrt.“

1
Das Jüdische als ideale Form der Nicht-Identität von Kafkas Identität

Wenn die hier vorgelegte Deutung zutrifft, die zum Verständnis dieser Parabel zwar nicht notwendig ist, doch eine kulturphilosophische Erweiterung und Vertiefung eines vordergründig abstrusen Geschehens bietet, dann fragt sich, warum Kafka diesen Zusammenhang so verrätselt? Nun, Kafka ist ein Dichter und kein Kritiker, der dem Leser seine Botschaft direkt auf den Kopf zusagt. Wie die Vielschichtigkeit seiner Texte anders als durch Andeutung und Chiffrierung nicht erreicht werden kann, so kann auch seine ambivalente Haltung gegenüber dem Judentum nicht anders als durch die vorsichtige Umspielung dieser heiklen Thematik zum Ausdruck kommen, zumal Kafka, wie er selbst bezeugt, dem ostjüdisch-chassidischen Judentum nicht nur in seinen tief-mystischen, sondern auch in seinen phantastisch-abergläubischen Formen, denen er gegenüber kritisch auf Distanz ging, begegnet war. Ein zu direktes Sprechen würde hier Gefahr laufen, als „Nestbeschmutzer“ des Judentums missverstanden zu werden.

Kafka war zwar ein gebürtiger Jude, aber er stand von beiden Eltern her, die wie viele Westjuden zu ihrer Zeit nahezu vollständig assimiliert waren, nicht mehr in einer ungebrochenen religiösen Tradition. Insofern das Diaspora-Judentum in seiner ganzen Ambivalenz überhaupt um seine Identität zu kämpfen hatte, eignet es sich wie Weniges sonst für die Ausdeutung der Nicht-Identität der Identität Franz Kafkas sowohl als persönliche Herausforderung als auch als Chiffre seiner gesamten Dichtung. Denn alle seine K.-Protagonisten suchen Heimat und wollen dazugehören, sie sind Ahasvere, die jenen Platz in ihrem Leben erringen wollen, an dem sie ihre Daseinsaufgabe verwirklichen können, doch erreichen sie mit ihrer verzweifelt-verbissenen Suche zumeist das Gegenteil und werden zurückgewiesen, lächerlich gemacht, für überflüssig erklärt, ausgestoßen oder sogar getötet. Gerade dieses Nicht-identisch-sein-Können des Prager Deutsch-Juden Kafka, in der Familie nicht, im Beruf nicht, in Prag nicht, im Juden- und Deutschtum nicht, im Tschechischen, im Österreichischen nicht, mit den Frauen nicht – gerade diese „böse“ Unmöglichkeit und der bittere Kampf darum machen seine Identität aus, die er nur zeitweise und unter Krämpfen, ja letztlich um den Preis seiner Gesundheit ausschließlich im Schreiben finden konnte. Da allerdings erlebte Kafka Höhepunkte der inneren Stimmigkeit und Heimatlichkeit, die er sonst so schmerzlich vermisste. Darum mussten die Angriffe auf sein Schreiben, vom Vater und anderen her, Todesangriffe auf seine Person sein, deren Untergang er zwar oft und oft ersehnte, wohlwissend, dass er erst darin seinen Frieden finden würde, doch gleichzeitig wie nichts sonst perhorreszierte. Mit der befohlenen Vernichtung seiner Schriften wäre ihm nicht nur die geistige Selbstauslöschung gelungen, die schlimmste, die denkbar ist, er hätte sich endgültig auch der Vaterinstanz unterworfen, die den Schriftsteller verwarf, was Max Brod als sein Bruder im Geiste und selbst ein Schriftsteller verhinderte und verhindern musste. Wir dürfen davon

ausgehen, dass Kafka wusste, sein Freund würde niemals diese Weisung befolgen und seine Schriften vernichten. So blieb das Selbst-sein-Können für Kafka nicht nur bis in seinen Tod, sondern noch darüber hinaus eine schiere Unmöglichkeit, letztlich weil auf seinem Selbstseinkönnen die Scham lag und, wie er sagte, seinen Tod überdauerte. Denn die sich selbst entwertende Scham sagt nichts anderes als dies: „Ich darf nicht sein; ich bin ein Schmutz, der nicht gesehen werden darf. Verschwinde also, grauenhaftes Selbst, vom Angesicht der Erde und versinke im Boden der Gesichts- und Geschichtslosigkeit."

2
„Nicht-jüdisches“ Judentum und die zweideutige Rede vom jüdischen Gesetz im Werk Kafkas

Wer das Wort „Gesetz“ nicht nur beiläufig, sondern so oft und prononciert wie Franz Kafka gebraucht, am deutlichsten im Roman „Der Proceß“, der weiß, dass er damit eine nicht absehbare Zahl von Assoziationen weckt. Wer aber andererseits den Gebrauch dieses schwergewichtigen Wortes nirgends erklärt, sondern wie eine metaphysische Chiffre in den Raum stellt, der weiß auch, dass er Fragen, Unsicherheiten, Zweifel, Ahnungen und das Gefühl des Rätselhaften, Geheimnisvollen, Unheimlichen, Beängstigenden und Faszinierenden heraufbeschwört, die nicht zu beruhigen sind. So kann das „Gesetz“ wahrlich alles und nichts, ja letztlich sogar das „Nichts des Menschen als Individuum“ bedeuten, und das tut es bei Franz Kafka auch. Wie in der kabbalistischen Mystik, mit der sich Kafka sehr vertraut gemacht hatte, die Erlösung des gefallenen und schuldbeladenen Menschen nur durch die Aufhebung seiner Individualität, also seinen Tod, erreicht wird, darin der indischen und vielleicht auch der Taulerschen Mystik verwandt, so hebt das „Gesetz“, wenn der Eintritt in dieses Allerheiligste gelingt, die quälend enge und schuldbeschwerte Existenzform des menschlichen Individuums auf. Entsprechend heißt es bei Kafka (1986, 77) im dritten Oktavheft:

„Vor dem Betreten des Allerheiligsten musst du die Schuhe ausziehen, aber nicht nur die Schuhe, sondern alles, Reisekleid und Gepäck, und darunter die Nacktheit und alles, was unter der Nacktheit ist, und alles, was sich unter dieser verbirgt, und dann den Kern und den Kern des Kerns, dann das übrige und dann den Rest und dann noch den Schein des unvergänglichen Feuers. Erst das Feuer selbst wird vom Allerheiligsten aufgesogen und lässt sich von ihm aufsaugen, keines von beiden kann dem widerstehen.“[64]

Dass diese „Aufhebung der Individualität“ sowohl Zuversicht als auch Angst auslöst, kann im Angesicht der drohenden Vernichtung des Selbstseins, an dem der Mensch meistens bis zuletzt verzweifelt festhält, nicht verwundern.

Neben dieser subjektiven Problematik eignet dem „Gesetz“ auch ein objektives Schwergewicht: Es ist im Grunde nämlich unausweichlich und macht das Schicksal, die Bestimmung, das Ziel der menschlichen Existenz aus, ein Ziel, das anders als im Durchgang durch ein Gericht – man könnte auch sagen: ein Richtigwerden oder Richtigstellen – nicht erreicht wird. Das Gesetz rechtfertigt die Existenz und gibt ihr eine letzte Gestalt, sei es als Annahme, sei es als Verwerfung. Wo aber Gericht, da Urteil, und wo Urteil, da wird geschieden und ausgewählt. Damit ist klar, dass Kafkas „Gesetzesrede“ nur auf dem Hintergrund des „Gesetzes schlechthin“, der jüdischen Thora nämlich, gelesen und verstanden werden kann. Für den orthodoxen Juden sind die Schriften des Moses ja nicht nur menschliches Wort, sondern sie vertreten Gott selbst auf Erden, sind gleichsam Gott in der Immanenz, seine Inkarnation oder besser Inlibration, der man sich vollständig zu unterwerfen hat. Gottes Wille, Himmel, Gesetz, Thora, Schrift, Gericht, Prozess und Paradies meinen im Grunde, so sehr sie bei Kafka ins Rätselhafte und Unheimliche, ins Mythische und Mystische verrückt sind, ein und dasselbe, daher reicht die Bandbreite des „Gesetzes“, das vom ersten Atemzug bis zum Erlöschen der Existenz wirkt, von Erlösung und Beseligung bis zu Verfluchung und Verdammung. Bestätigt wird dies durch gewichtige Aussagen in Kafkas Werk selbst, wie etwa in den folgenden Zitaten aus seinem Prozessroman:

„Das Gericht will nichts von dir. Es nimmt auf, wenn du kommst, und es entlässt, wenn du gehst.“

[64] Die hier geschilderte Abschälung der „Existenzhäute“ erinnert an die „Zwiebelschälung“ des Peer Gynt im gleichnamigen Drama von Henrik Ibsen. Ähnliche Vorstellungen finden sich auch bei Sören Kierkegaard. Das „unvergängliche Feuer“ im Seinskern des Menschen wiederum erinnert an den „Seelenfunken“ des Meister Eckhart, der gemäß diesem Denker und Mystiker mit Gottes Natur nicht nur, wie das orthodoxe Christentum sagt, analog, sondern identisch, also ontologisch univok, unvergänglich, ewig, unveränderlich, absolut ist, nichtsdestotrotz zum Menschen wesenhaft-strukturhaft gehört und nicht nur gnadenhaft verliehen ist. Vgl. hierzu Boris Wandruszka (2018), „Zwischen Pantheismus und Schöpfungsglaube – Überlegungen zu den Besonderheiten der Ontologie Meister Eckharts“, in: „Meister-Eckhart-Jahrbuch“, 12, Kohlhammer, Stuttgart, 319-358.

„Durch seinen Dienst auch nur an den Eingang des Gesetzes gebunden zu sein, ist unvergleichlich mehr, als frei in der Welt zu leben." („Der Proceß", 9. Kapitel).

„Die Schrift ist unveränderlich, und die Meinungen sind oft nur ein Ausdruck der Verzweiflung darüber."

„Du missverstehst die Tatsachen, das Urteil kommt nicht mit einemmal, das Verfahren geht allmählich ins Urteil über."

„Für den Verdächtigen ist Bewegung besser als Ruhe, denn der, welcher ruht, kann immer, ohne es zu wissen, auf einer Waagschale sein und mit seinen Sünden gewogen werden."

„Die Angeklagten sind eben die Schönsten. Es kann nicht die Schuld sein … auch nicht die richtige Strafe, die sie jetzt so schön macht … es kann nur an dem gegen sie erhobenen Verfahren liegen, das ihnen irgendwie anhaftet."

„Manchen verteidigen sie (die Advokaten, B.W.), aber durch eigenen Willen kann man das nicht erreichen, sie verteidigen nur den, den sie verteidigen wollen."

„Das Warten ist nicht nutzlos, nutzlos ist nur das selbständige Eingreifen."

„Sie müssen bedenken, dass in diesem Verfahren immer wieder viele Dinge zur Sprache kommen, für die der Verstand nicht mehr ausreicht, man ist einfach zu müde und abgelenkt für vieles, und zum Ersatz verlegt man sich auf den Aberglauben."

„Die untersten Richter nämlich, zu denen meine Bekannten gehören, haben nicht das Recht, endgültig freizusprechen, dieses Recht hat nur das oberste, für Sie, für mich und für uns alle ganz unerreichbare Gericht."

„Es gehört ja alles zum Gericht."

„Die Rangordnung und Steigerung des Gerichtes sei unendlich und selbst für den Eingeweihten nicht absehbar."

„Das Gesetz aber schreibt Öffentlichkeit nicht vor."

„Es gibt bei Gericht kein Vergessen."

Als säkularisierter, sozusagen „nicht-jüdischer" Jude ist Kafka allerdings ein naiv-ungebrochenes Verhältnis zum „Gesetz" nicht mehr möglich, notgedrungen muss es ihm unheimlich werden, rätselhaft, geheimnisvoll, glücksverheißend und bedrohlich zugleich. Das Gesetz ist die Chiffre für das Ganz-Andere, das allein die Macht hat, der menschlichen Existenz ihr Ganz-Eigenes zu geben. Darum steht der Mensch im Paradox, und das umso mehr, als er aus eigener Kraft den Eingang in das Gesetz nicht finden und durchschreiten kann, sondern darauf vertrauen muss, dass ihm das Gesetz entgegenkomme und ihn gleichsam wie ein Kind bei der Hand nehme.[65] Wenn aber etwas Kafkas Protagonisten schwer, ja unmöglich erscheint, dann ist es das Vertrauen. Immer wollen sie das „Heft in der Hand" behalten, wollen bestimmen, herrschen, entscheiden, kontrollieren, „eingreifen", wie sie sagen, und das letzte Wort haben. Erst der Tod, so im Falle Gregor Samsas, Josef K.s, des Offiziers und Georg Bendemanns, befähigt sie zu Hingabe und Selbstaufgabe, zu jenen Existenzvollzügen also,

---

[65] Verfolgt man die Rolle der Kinder in Kafkas Werk, fällt auf, dass die verzweifelte Welt die Welt der Erwachsenen, die heitere die der Kinder, vor allem der Gerichtsmädchen (!), ist.

die den Kindern so leichtfallen und die von der kabbalistisch-neuplatonischen Mystik gefordert werden.

„Der Mensch kann nicht leben ohne ein dauerndes Vertrauen zu etwas Unzerstörbarem in sich, wobei sowohl das Unzerstörbare als auch das Vertrauen ihm dauernd verborgen bleiben können.“ (Aphorismus 50, „Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande“).

3
Keine Splendid Isolation: Flucht und Verleugnung als unzureichende Lösung

Während zwischen der Zeit des alten und des neuen Kommandanten und damit zwischen der archaisch-jüdischen und der kritisch-christlichen Religionsepoche noch eine gewisse, allerdings durchaus problematische Kontinuität besteht, statuiert der religionslos-aufgeklärte Forschungsreisende mit seiner Flucht einen offenen „historischen" Bruch. Doch schon die Überstürzung, mit der sein Aufbruch erfolgt, beweist, dass seine „Lösung" ohne Substanz ist und nur vorläufig sein kann. Die Idee, der alte Kommandant werde wiederkehren, bestätigt diesen Eindruck, sodass sich die Hoffnung, den ganzen „Alptraum" hinter sich zu lassen, als illusionär erweist. Weder wird sich die Welt der patriarchalischen Kommandanten isolieren und so gleichsam „austrocknen" lassen, noch wird sich je eine Welt der reinen Wissenschaft, frei von allem religiösen und spirituellen Bedürfnis – und d.h., ohne den berüchtigten „metaphysischen Hang" des Menschen – einstellen. Die Vorstellung einer „splendid isolation" der Existenz kann daher nur eine schlechte Utopie im Sinne eines Un-Ortes sein, der sich der „Doppelseitigkeit" der Existenz, ihrer Zeitgebundenheit und Unabschließbarkeit, ihrer Immanenz und Transzendenz, nicht stellt und – vergeblich – zu entziehen sucht.

Wie aber müsste dann eine Lösung aussehen, die ihren Namen verdient? Die Alternative kann rein logisch nur die Synthese von Religion und Wissenschaft sein, eine Synthese, in der sich die Religion von der Stufe der archaischen Gewalt auf die Stufe einer humanistischen Ethik erhebt, ohne der Ehrfurcht vor dem Göttlichen abzuschwören, und die Wissenschaft sich für das Transzendente öffnet, ohne „spekulativ" im schlechten Sinne zu werden. Dabei würde in diese Synthese die Religion ihr transzendentes Offenbarungswissen, die Wissenschaft ihr weltimmanentes Aufklärungswissen einbringen, was eine gegenseitige Kritik einschlösse, die aller ideologischen Erstarrung und Anmaßung entgegenwirkte. Während die Religion die Wissenschaft davor bewahrte, in einen sinnblinden Positivismus zu verfallen, würde die Wissenschaft die Religion davor bewahren, in autoritäre und irrationale Vorstellungen abzugleiten. Wie Kafkas Erzählung belegt, stand ihm diese Lösung – zumindest im Rahmen der „Strafkolonie" – nicht zur Verfügung, vielleicht weil der Reisende noch zu sehr in die Väterwelt verstrickt ist und seine innere Abhängigkeit, die sich in der Angst zeigt, nicht durchschaut.[66] So aber, mit seiner Flucht, wird er die alte Väterwelt nicht abschütteln, sondern in seinem zwiespältigen Selbst mitnehmen, womit die Wiederholung des Schreckens an anderem Ort durch die „Wissenschaft" selbst angedeutet und angebahnt wird.[67]

Um der Ehrenrettung des „anderen" und besseren Judentums willen muss kritisch angemerkt werden, dass Kafka die alttestamentliche Alternative, die man z.B. in den Gottesknechtsliedern des Jesaja findet, übergeht. Dort heißt es immerhin (Jesaja 42,1-9):

„Seht, das ist mein Knecht, den ich stütze, das ist mein Erwählter, an ihm finde ich Gefallen. Ich habe meinen Geist auf ihn gelegt, er bringt den Völkern das Recht. Er schreit nicht und lärmt nicht und lässt seine Stimme nicht auf der Straße erschallen. Das geknickte Rohr zerbricht er nicht, und den glimmenden Docht löscht er nicht aus; ja, er bringt wirklich das Recht. Er wird nicht müde und bricht nicht zusammen, bis er auf der Erde das Recht begründet hat. Auf sein *Gesetz* warten die Inseln."

Ohne alle Zweideutigkeit wird hier die Identität von Recht, Gesetz, Schonung, Geduld, Langmut und Barmherzigkeit ausgesprochen, kein kleines Vorspiel der großen Liebeshymne des Paulus aus dem 1. Korintherbrief (Kor 1,13).

---

[66] Sowohl im Amerika-Roman als auch in den „Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande" finden sich dagegen deutliche Hinweise für die genannte „Synthese" von „Mystik und Mathematik", um mit Robert Musil zu reden.
[67] Diese „Dialektik der Aufklärung" erinnert in ihrer Fatalität an die Analysen Adornos und Horkheimers. Vgl. Theodor W. Adorno/Max Horkheimer (1988), „Dialektik der Aufklärung, Fischer, Frankfurt a.M.

4
Die Rückkehr des Entsetzens: der nationalsozialistische Revenant als ewige Drohung

Und in der Tat, die Sorge der Wiederkehr der „Untoten“ ist mehr als berechtigt, denn schon wenige Jahre nach Kafkas Tod führte die reale Geschichte eine Schreckenszeit herauf, die ihresgleichen in der Weltgeschichte sucht. Was der Offizier der Erzählung in der Rückkehr seines messianischen Kommandanten erhofft, das feiert das deutsche Volk unter den Nationalsozialisten schon bald als seinen Erlöser: Hitler Christus secundus. In einer Art „existenziellen Prophetie“[68] erkannte Kafka hellsichtig, dass frühere, scheinbar abgetane Epochen stets Möglichkeiten bleiben, die unter geeigneten Umständen zurückkehren. Gewalt als politische Strategie wird niemals ihre Attraktivität verlieren, zu leicht verbindet sie sich mit Ungeduld, Unduldsamkeit, Herrschaftsgier und Eigeninteresse. Der wahre Messias dagegen müsste eine „Macht“ sein, die nicht droht und zerstört, nicht herrscht und manipuliert, sondern die begeistert, überzeugt und dient. Für den Juden Kafka lag diese Option nicht im Bereich des Denkbaren, zu sehr stand sowohl seine eigene Zeit als auch die Vorzeit seiner Ahnen unter dem Bann von Kampf, Übergriff, Ausschluss und Gewalt. Selbst die Messiasse bzw. Messiasrepräsentanten, die von Juden und Christen im Lauf der Geschichte ausgerufen bzw. erhofft wurden, traten stets in Gestalt von Gewaltherrschern auf, die, von einem himmlischen Reiterheer flankiert, in die irdischen Gefilde einbrechen und die Erde mit einem mörderischen Weltkrieg überziehen. Schon das bloße Wort Armageddon, das hierfür steht, lässt erzittern und evoziert das Bild von Feuerstürmen und Massenmorden. Und wahrlich – war das, was die Nazis vom Zaun brachen, nicht ein Weltenbrand, ein Armageddon, das das Zeug hatte, den wahren Messias herbeizurufen? Manche fühlten, manche dachten so. Kafka sieht daher richtig: Die „Barbarei“ ist eine Grundmöglichkeit des Menschen, die aus bloß menschlicher Kraft nicht überwunden, sondern an ihrer Rückkehr nur durch eine Sanftheit schlechthin gehindert werden kann, die eine Liebe mit sich führt, die noch ihre Feinde annimmt. Dieser Urgedanke, vom Christentum in die Welt gepflanzt, scheint allerdings jenseits des „normalen“, bürgerlichen, des „irdischen“ Menschen und damit auch jenseits von Kafkas schillerndem Universum zu liegen, auch wenn er in seinen „philosophischen Aphorismen“ zuweilen Andeutungen in diese Richtung macht.

[68] Vgl. Erich von Kahler (1985-1970).

5
Kafka – ein neuer Markion? Der gnostisch-kabbalistische Hintergrund von Kafkas Bilderwelt

Je vertrauter man mit Werk und Denken Franz Kafkas wird, desto mehr fällt eine eigenartige, sich durch sein ganzes Leben und Schaffen hindurchziehende Spannung auf, die auf die Polarität von Sinnlichkeit und Geist bzw. Individualität und Allgemeinheit zurückgeht. Kafka besaß ein höchst ambivalentes Verhältnis zu Leiblichkeit, Sinnlichkeit, Sexualität, zu Frau und Ehe. Diese Eigenart zeigt sich darin, dass seine Kunst einerseits wie selten eine den Körper einbezieht und mit seiner Gestik, Mimik und Bewegung zum Hauptmedium ihrer Symbolik macht, während sie andererseits eben diesen Leib mit seiner Triebhaftigkeit wiederum zum Ausgangspunkt und Grund allen Unglücks stempelt. All dies hat zweifellos biografische Wurzeln, lässt sich aber auch auf Kafkas Beschäftigung mit der jüdischen Mystik der Kabbala zurückführen, die nachweisbar stark vom neuplatonisch-gnostischen Dualismus bestimmt ist, der in Materie, Leiblichkeit, Frau und Sexualität die Hauptursache für den Abfall vom Göttlichen bzw. vom Geist erblickt. Es verwundert daher nicht, dass sich Kafka von dieser Philosophie „verstanden“ und stark angezogen fühlt.

Was von der Seite der geschlechtlichen Begierde gesagt werden kann, gilt nicht weniger von Seiten des aggressiven Trieblebens, da Letzteres nach platonischer Auffassung seinen Ursprung ebenfalls im Leibe hat, wenn auch vielleicht nicht so sehr im Unterleib als mehr in der Brustgegend. Kampf, Gewalt, Rivalität und Dominanzstreben entspringen nach dieser Sicht aus der Mut- oder Herzgegend, aus dem „Thymos“, dem „wilden Gemüt“ und machen aus der Welt einen wahrhaft allumfassenden Kriegsschauplatz. Betrachtet man die Religionen nach dieser Seite, so kann kein Zweifel sein, dass sich das Affektiv-Kriegerische besonders stark im Alten Testament und seinem „eifernden“ Gott Jahwe niederschlägt, der seine Gegner unbarmherzig verfolgt, straft und ausmerzt. In diesem noch wenig vergeistigten, sozusagen „thymischen Gottesbild“ spiegelt sich nichts anderes wider als der damalige Bewusstseins- und Kulturstand der Menschen, die ihre Affekte nur schwer beherrschen konnten und ohne große Vernunftkontrolle ausagierten. Selbst Propheten steigerten sich da zuweilen in einen wahren Mordrausch hinein und schlachteten, um sich tobend, unschuldige Menschen ab. Hochstehende, geistig durchgebildete Menschen der Antike taten sich daher nicht von ungefähr schwer mit diesen Schriften und versuchten sie, etwa durch allegorische Umdeutungen, so Philo von Alexandrien (15 v. Chr.-40 n. Chr.), oder durch Ausklammerung, so Markion aus Sinope (85-160 n. Chr.), zu neutralisieren.[69] Da diese Menschen damals noch konkretistisch bzw. ontologisch dachten, waren sie nicht in der Lage, die psychologische Bedingtheit eines Gottesbildes zu durchschauen, in das die Menschen ihre Wünsche und Ängste hineinprojizierten, sondern nahmen wörtlich, was da stand, mit der Folge, dass entweder zugestanden werden musste, Gott Jahwe verliere zuweilen die Fassung, oder wurden wie Markion zur Annahme gezwungen, bei diesem „Gott“ handele es sich gar nicht um die höchste Gottheit, sondern um einen Dämon, eine Art Widergott, der sich zwischen den Menschen und den höchsten Geist schiebe. In diesem Fall musste das Alte Testament kritisch überarbeitet oder ganz verworfen werden. Markion, der im Gott Jesu den höchsten, einzigen und wahren Gott sah, der den bösen demiurgischen Schöpferdämon des AT, diesen Urgrund der Schlechtigkeit der Welt, gewähren ließ, sonderte darum die heiligen Schriften aus und stellte seine eigene Bibel zusammen.

Sollte ich mit meiner Deutung der „Strafkolonie“ richtig liegen, die besagt, dass der alte Kommandant niemanden anderen darstellt als Jahwe bzw. seine Repräsentanten, dann zeichnet Kafka hier ein „markionitisches“ Bild des Alten Testamentes und seiner Religionsepoche, deren Kern darin besteht, dass der Gewalt, wenn sie von Jahwe, den Priestern oder von den Propheten ausgeübt wird, nur Schein-Heiligkeit zukommt, der man sich wie Hiob gegenüber dem tobenden Himmelsgott nur in Angst und Schrecken unterwerfen kann. In Vertretung des alten Kommandanten vollzieht der Offizier diese scheinheilige Gewalt, die der Forschungsreisende zu fliehen sucht. Doch Kafka dringt, wie

---

[69] Vgl. Adolf von Harnack (1924), „Marcion. Das Evangelium vom fremden Gott“ (Texte und Untersuchungen zur altchristlichen Literatur, Reihe 3 Band 15), 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, Hinrich'sche Buchhandlung, Leipzig.

immer, tiefer und zeigt, dass eine „Gerechtigkeit“, die sich der Gewalt bedient, letztlich selbst zerstören muss. Denn alle Gewalt fällt, wie später Jesus sagen wird, auf den, der sie ausübt, zurück. Ein Gott, der wütet und zerstört, untergräbt selbst seine Gottheit. In Wahrheit kann Gott weder das eine noch das andere: Gewalt ist unvereinbar mit seinem Wesen. Nicht so Macht und Gerechtigkeit, aber die setzt Gott ganz anders in die Realität um, weder mit List noch mit Gewalt. Auch wenn es politically incorrect klingt, so scheint mir unabweisbar, dass Kafka mit seiner Erzählung klar und deutlich Stellung bezieht und diese Gewaltseite der jüdischen Religiosität bzw. Theologie in ihrer „Gottlosigkeit“ unzweideutig entlarvt und ad absurdum führt. Sein „Hauptargument“ ist dabei der fehlende göttliche Glanz auf dem Antlitz des Sühneopfers, das im Gegenteil vom Apparat entmenscht und wie ein Kadaver in die Grube geworfen wird, mechanisch und herzlos, gleichsam in industrieller Abfertigung, weit entfernt von einem echten heiligen Ritus.

Es ist nicht bekannt, ob Kafka Markion kannte, und gewiss wäre es übertrieben, ihn wie Günther Anders als Markioniten zu bezeichnen, doch behielt er sich soviel geistige Freiheit und intellektuelle Redlichkeit vor, die Gewaltorgien des Alten Testamentes nicht, wie es Juden und Christen bis heute tun, zu übergehen, zu beschönigen oder „ins Geistige“ umzudeuten, sondern im Bild unzweideutig zur Anschauung zu bringen. Im Gegenteil wäre es an der Zeit, das Gottesbild von diesen anthropomorphistischen Gewaltprojektionen zu befreien, schon allein aus dem Grund, weil es keineswegs nur ein „Glaube“ blieb, sondern bis in die tiefsten Schichten der Menschen, bis in Pädagogik und Politik hinein, vordrang und noch heute verheerende Folgen zeitigt. Selbst die Gewalteruptionen des Nationalsozialismus nähren sich nachweislich aus diesen alten Quellen, wie der Film „Das weiße Band“ eindrücklich zeigt. Kinder, die vor dem Ersten Weltkrieg nach alttestamentlicher Art erzogen wurden, mutierten unter den Nazis zu grausamen Schergen, die Juden umbrachten. Und sogar nach dem Zweiten Weltkrieg noch setzten katholische und protestantische Nazis als Lehrer ihre Pädagogik ungebrochen fort und züchtigten mit körperlicher Gewalt unter Berufung auf den Gott, der angeblich, wen er liebt, leiden macht, die wehrlosen Kinder. In diesem Horizont gesehen, ließe sich die These aufstellen, dass die christlichen Kirchen dadurch, dass sie das Gewaltpotential des Alten Testamentes durch ihre „schwarze Pädagogik“ konsequent in die Kinder einpflanzten, der Heraufkunst des Faschismus und dadurch der Vernichtung der Juden Vorschub leisteten. Nicht nur die Idee des Messias wurde im Hitlerismus reaktiviert, sondern auch die alttestamentliche Vernichtungsweihe (cherem)![70]

Aus der Erkenntnis dieser Zusammenhänge zu folgern, die Bibel sei in jeder Hinsicht ein menschliches Machwerk, das man schnellstens über Bord werfen müsse, wäre allerdings übereilt. Auch auf krummen Zeilen vermag Gott, wie ein portugiesisches Sprichwort sagt, gerade zu schreiben. Wer die „Heilige Schrift“ kritisch und differenziert betrachtet, ist keineswegs gezwungen, ihren „göttlichen Mehrwert“ aufzugeben. Im Gegenteil! Derjenige, der den Mut hat, sowohl das Allzumenschliche als auch das Widergöttliche in der Bibel zu benennen, der erst ist es, der das wahrhaft Göttliche darin aufleuchten sieht. In Bild und Geschehen hat das mit seiner „Strafkolonie“ auch Kafka, wiewohl sehr drastisch, getan, nur wurde es bisher nicht genügend gesehen und gewürdigt. Neben einer Zeitkritik hat er im Rahmen seiner Parabel eine Epochen- und Geschichtskritik geliefert, die sich weder gegen Religion noch gar gegen Wissenschaft überhaupt wendet, sondern die vielmehr zeigt, dass beide Errungenschaften durchaus große Leistungen des Menschen darstellen, die jederzeit entarten und inhuman werden können.

---

[70] Vgl. Daniel Greb (2011), „Völkermord im Namen Gottes? Der Kriegsherem im Josuabuch und seine Parallelen in der biblischen Umwelt“, E-Book, Bayerische Julius-Maximilians-Universität Würzburg. Nachweis: München, GRIN Verlag, https://www.grin.com/document/198324.

6
Metaphysik in der Schwebe

Franz Kafka ist ein großer Dichter mit tiefen, wahrlich oft unauslotbaren Gedanken, aber er ist kein Philosoph, der mit einer ausgewiesenen Methode ein Gedankengebäude errichtet, um die letzten Fragen der menschlichen Existenz zu klären. Doch auch wenn es sich so verhält, geht es bei ihm um letzte Fragen, die er in einer Weise ins Bild setzt, dass sie zu denken geben. Auffällig ist dabei seine Art der Problematisierung, die das Infragestellen fast immer auf den Problematisierer bzw. auf seine Art zu problematisieren zurückbiegt, was paradoxe Gedankengebilde erzeugt, die es unmöglich machen, ein klar umrissenes und feststehendes Ergebnis zu gewinnen. Die „Antwort", die man erhält, bleibt oft ambivalent, paradox, offen, vielschichtig, rätselhaft, andeutend, hinweisend – sie befriedigt nie und regt doch unendlich an! Man sehe sich daraufhin den Aufbau und das Ende von Kafkas Prometheusmythos an, der jene Beschreibung bestätigt. Aus dieser Offenheit und Ambivalenz kann aber nun keineswegs geschlossen werden, dass Kafka „an nichts glaubte". Im Gegenteil! Nachweisbar bewegten ihn die Ideen der Transzendenz, des Urvertrauens und des Unzerstörbaren, die er, unabhängig davon, ob ihnen objektiv eine Realität zukomme oder nicht, konstitutiv für den menschlichen Geist hielt. So heißt es etwa in einem seiner berühmtesten Aphorismen:

„Der Mensch kann nicht leben ohne ein dauerndes Vertrauen zu etwas Unzerstörbarem in sich, wobei sowohl das Unzerstörbare als auch das Vertrauen ihm dauernd verborgen bleiben können."

Mancher wird diesem Aphorismus Subjektivismus und Relativismus vorhalten, in Wahrheit geht Kafka nur bis an die Grenze seines intellektuellen Gewissens. Trotz der Unmöglichkeit, objektive Gewissheit zu erlangen, hebt der Aphorismus unzweideutig hervor, dass die genannte Subjektivität – dieses Nicht-anders-Können-als-vertrauen-Müssen – keineswegs in dem Sinne „relativ" und „subjektiv" ist, dass darüber beliebig verfügt werden könnte, sondern dass der Mensch, um ein Sartre-Wort zu variieren, „zum Vertrauen in ein Unzerstörbares verdammt ist". Der Mensch könnte keinen Atemzug ohne diese Voraussetzung tun, darin ist er „objektiv" nicht frei. Allerdings beinhaltet die Annahme dieses Zusammenhanges die Duldung einer unumgänglichen Spannung, die unaufhebbar ist und die die Existenz fast zerreißt. Darüber hat Kafka nicht nur geschrieben und nachgedacht, diese Spannung hat er bis in seinen Tod gelebt.

Zusammengefasst kann resümiert werden, dass Kafkas Denken und Schreiben trotz aller Unsicherheit, Zweifel und Verdüsterung auf eine Transzendenz bezogen bleibt, die zwar zumeist verborgen ist, aber immer wieder aufflackert oder doch aufzuflackern scheint. Diese Ungewissheit macht einen erheblichen Teil des Schillerns und Changierens von Kafkas Erzählungen aus, erzeugen Spannung, Fragen, Faszination, Angst und unaufhörliche Bewegung in Gemüt und Denken. Dieser Umstand hält Kafkas „Metaphysik", in der sich seine Sicht auf das Ganze der Welt artikuliert, in der Schwebe und steigt und sinkt und sinkt und steigt damit ständig. Nie wird sie fest, gründet nirgends und kann sich nie bleibend verwurzeln, ein wahrer „fliegender Holländer", der etwa im „Jäger Gracchus" seine kafkasche Variante findet. Aber sie kann sich genau deshalb auch nie auflösen, kann nie völlig versanden, steckenbleiben, nie erstarren und fix werden. Philosophisch meint sie das „ewig" Potentialunendliche (pU) im unendlich-unerreichbaren Aktualunendlichen (aU), das Endlose im Unendlichen, die Unruhe in der unfassbar-ewigen Ruhe, das nunc movens im nunc stans, dessen Existenz nur selten und in zweifelhafter Weise aufblitzt, doch durch die Endlosigkeit des nunc movens unaufhörlich vergegenwärtigt wird. Die Idee des nunc stans und damit das Göttliche überhaupt würden nur dann verschwinden, wenn das pU des nunc movens im definitiv Finiten, im nunc finitum, endete – das aber scheint Kafka, und hier ist und bleibt er der „ewig wandernde Jude", nicht glauben zu können.

Literaturverzeichnis

Theodor W. Adorno (1976), „Aufzeichnungen zu Kafka“, in: „Prismen – Kulturkritik und Gesellschaft“, dtv, München, S. 302-342.

Theodor W. Adorno/Max Horkheimer (1988), „Dialektik der Aufklärung, Fischer, Frankfurt a.M.

Günther Anders (1951), „Pro und Contra. Die Prozess-Unterlagen“, „Kap. Kafka ist Marcionist. Er glaubte nicht an keinen Gott, sondern an einen schlechten“, München, 87.

Thomas Anz (2002), „Praktiken und Probleme psychoanalytischer Literaturinterpretation – am Beispiel von Kafkas Erzählung „Das Urteil“, in: Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus (Hrsg.): „Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen“, Reclam, Stuttgart.

Marina Cavarocchi Arbib (1987), „Jüdische Motive in Kafkas Aphorismen“, in: K.E. Grözinger (Hrsg.), „Kafka und das Judentum“, athenäum, Frankfurt a.M., 122-146.

George Bataille (2008), „Henker und Opfer“, Matthes & Seitz, Berlin.

Walter Benjamin (2015), „Franz Kafka zur zehnten Wiederkehr seines Todestages“, Kindle, Favorite Book.

ders./Gershom Scholem (1985), „Briefwechsel“, 1933-1940, Gershom Scholem (Hrsg.), Suhrkamp, Frankfurt a.M., S. 154-160.

Günter Blöcker (1957), „Franz Kafka“, in: „Die Neuen Wirklichkeiten. Linien und Profile dermodernen Literatur“, Moderner Buchclub, Darmstadt, 297-306.

ders. (1977), „Heinrich von Kleist oder das absolute Ich“, Fischer, Frankfurt a.M.

Hans Blumenberg (1990), „Arbeit am Mythos“, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 685-689.

Norbert Brox (1989), „Erleuchtung und Wiedergeburt. Aktualität der Gnosis“, Kösel, München.

Albert Camus (2000), „Der Mythos des Sisyphos“, deutsch von Vincent von Wroblewsky, Rowohlt, Reinbek.

Thomas Fuchs (2020), „Die Welt als Innenraum. Kafkas „Bau“ als Paradigma paranoider Räumlichkeit“, in: „Randzonen der Erfahrung“, Alber, Freiburg i.B., S. 129-147.

Hulda Göhler (1982), „Franz Kafka: Das Schloss. „Ansturm gegen die Grenze““. Entwurf einer Deutung“, Bouvier, Bonn.

Karl E. Grözinger (Hrsg., 1987), „Kafka und das Judentum“, Athenäum, Frankfurt a.M.

ders. (2000), „Gezwungen, die Welt zu erhalten – Deutungen von Tora und Gesetz im Judentum“, in: Udo Kern (Hrsg.), „Das Verständnis des Gesetzes bei Juden, Christen und im Islam“, Rostocker Theologische Studien, LIT, Münster, 9-26.

ders. (2014), „Kafka und die Kabbala“. Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka“, Campus, Frankfurt a.M.

ders. (2014), „Kafka und das Judentum“, in: (2014), „Kafka und die Kabbala“. Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka“, Campus, Frankfurt a.M., S. 13-27.

ders. (2014), „*Der Proceß* und die Türhüter-Tradition in der Kabbala“, in: (2014), „Kafka und die Kabbala“. Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka“, Campus, Frankfurt a.M., S. 28-47.

ders. (2014), „*Gottes* Gericht im Jiddischen Theater“, in: (2014), „Kafka und die Kabbala“. Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka“, Campus, Frankfurt a.M., S. 48-50.

ders. (2014), „*Der ekstatische Himmelsaufstieg*“, in: (2014), „Kafka und die Kabbala“. Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka“, Campus, Frankfurt a.M., S. 58-63.

ders. (2014), „Vor dem Gesetz“, in: (2014), „Kafka und die Kabbala“. Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka“, Campus, Frankfurt a.M., S. 64-83.

ders. (2014), „Die himmlischen Gerichtshöfe in der Darstellung des Kabbalisten – Geschichte als Gericht“, in: (2014), „Kafka und die Kabbala“. Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka“, Campus, Frankfurt a.M., S. 93-100.

ders. (2014), „Josefine oder das Volk der Mäuse“, in: (2014), „Kafka und die Kabbala“. Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka“, Campus, Frankfurt a.M., S. 183-204.

ders. (2014), „Schuld und Sühne in den Romanen und Aphorismen“, in: (2014), „Kafka und die Kabbala“. Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka“, Campus, Frankfurt a.M., S. 219-237.

Robert Jütte (2002), „Übrigens weiß ich schon aus meiner Naturheilkunde, dass alle Gefahr von der Medicin kommt…“. Franz Kafka als Medizinkritiker und Naturheilkundiger“, 421-435, in: Manfred Voigts (Hrsg.), „Von Enoch bis Kafka. Festschrift für Karl E. Grözinger zum 60. Geburtstag“, Harrassowitz, Wiesbaden.

Heinz Kohut (1976), „Narzissmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzisstischer Persönlichkeitsstörungen“, Suhrkamp, taschenbuch wissenschaft, Frankfurt am Main.

Wolfgang Martynkewicz (2019), „1920. Am Nullpunkt des Sinns“, aufbau, Berlin, 188f., 191-196, 199-203.

Fritz Martini (1984), „Das Wagnis der Sprache“, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, „Franz Kafka: Das Schloss“, 287-335.

Peter von Matt (1995), „Verkommene Söhne, missratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur. Sechster Teil: Der missratene Sohn am Familienrand, endlos“, Carl Hanser, München, 264-307.
ders. (2007), „Das Wilde und die Ordnung. Zur deutschen Literatur“, „Das große K in Kafkas Handschrift. Zur Faksimile-Ausgabe der „Beschreibung eines Kampfes“, Carl Hanser, München, 275-280.
ders. (2017), „Literaturwissenschaft und Psychoanalyse“, Reclam, Stuttgart.

Stéphan Mosès (1987, 16), „Zur Frage des Gesetzes: Gershom Scholems Kafka-Bild“, in: Karl Erich Grözinger (Hrsg.), „Kafka und das Judentum“, athenäum, Frankfurt a.M., 13-34.

Michael Müller (Hrsg., 2003), „Interpretationen. Franz Kafka, Romane und Erzählungen“, Reclam, Stuttgart.

Heinz Politzer (1965), „Franz Kafka, der Künstler“, Frankfurt a.M.

Marcel Reich-Ranicki (2002), „Sieben Wegbereiter. Schriftsteller des zwanzigsten Jahrhunderts“, DVA, Stuttgart.

Jean-Paul Sartre (1994), „Das Imaginäre“, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg.

Hans-Joachim Schoeps (1960), „Was ist der Mensch? Philosophische Anthropologie als Geistesgeschichte der neuesten Zeit“, Musterschmidt-Verlag, Göttingen/Berlin/Frankfurt a.M.

Gershom Scholem (1967), „Die Jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen“, Suhrkamp, Frankfurt a.M.

Walter H. Sokel (1983), „Franz Kafka. Tragik und Ironie“, Fischer, Frankfurt a.M.

Kai Schröter (2017), „Franz Kafka. Erzählungen und kurze Prosa“, Königs Erläuterungen Spezial, Bange, Hollfeld.

Martin Walser (1997), „Beschreibung einer Form. Versuch über Franz Kafka“, in: „Leseerfahrungen, Liebeserklärungen“, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 9-145 (Erstausgabe 1961, Ullstein, Berlin).

Boris Wandruszka (2008), „Der Traum und sein Ursprung. Eine neue Anthropologie des Unbewussten“, Alber, Freiburg i.B.

ders. (2018), „Zwischen Pantheismus und Schöpfungsglaube – Überlegungen zu den Besonderheiten der Ontologie Meister Eckharts“, in: „Meister-Eckhart-Jahrbuch“, 12, Kohlhammer, Stuttgart, 319-358.

Franz Kafka (1986), „Werke“, Max Brod (Hrsg.), S. Fischer, Frankfurt a.M.

Briefe an Milena (1952), S. Fischer, Frankfurt a.M.

Alena Wagnerová (1996, Hrsg.), „Ich hätte zu antworten tage- und nächtelang“, Die Briefe von Milena, Bollmann, Mannheim: Briefe an Max Brod, 37-53.